



YVONNE SCHÜLKE

# FARBE & TON

Ein Beitrag zur Farb- und Tongestaltung  
des deutschen Klassizismus  
am Beispiel von Johann Heinrich Schmidt  
gen. Fornaro (1757–1821)

Mit einem Werkverzeichnis



# FARBE & TON



YVONNE SCHÜLKE

# FARBE & TON

Ein Beitrag zur Farb- und Tongestaltung  
des deutschen Klassizismus  
am Beispiel von Johann Heinrich Schmidt  
gen. Fornaro (1757–1821)

Mit einem Werkverzeichnis

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten  
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von Yvonne Schülke  
aus Idar-Oberstein

Saarbrücken 2015



Die Dekanin  
Frau Univ.-Prof. Dr. B. Kasten

Berichterstatter/innen  
Univ.-Prof. Dr. Lorenz Dittmann  
Univ.-Prof. Dr. Carola Reinsberg

Tag der letzten Prüfungsleistung  
29. Januar 2015



<b>Einleitung</b>	4
<b>Zur Forschung</b>	9
<b>Zur Methodik</b>	13
 <b>A JOHANN HEINRICH SCHMIDT – EINBLICK IN LEBEN UND WERK</b>	
<b>Forschungsstand</b>	16
 <b>I. KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE UND LEHRJAHRE</b>	
1. Herkunft und erste Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof	18
2. Lehrjahre am Hessen-Darmstädter Hof	30
3. Studienjahr an der Mannheimer Zeichnungsakademie	42
 <b>II. ALS PENSIONÄR IN ROM ZWISCHEN AUTONOMIE UND KONVENIENZ</b>	
1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben	53
2. Die römische Atelieraussstellung und Schmidts Kontakt zu Goethe	60
3. Familiäre Situation	74
4. Verstreute Hinweise der Kunstagententätigkeit für das Großherzogliche Museum in Darmstadt	78
5. Römische Werke	83
6. Geistige Einflüsse – Carl Ludwig Fernows Lesezirkel	89
7. Der römische Künstlerstreit	91
8. Das Ende der römischen Zeit	92
 <b>III. NEUANFANG IN NEAPEL</b>	
1. Die ersten Jahre in Neapel	96
2. Im Kreuzfeuer der Kritik – Weimarer Kunstausstellung, Kotzebue, Müller	100
3. Tätigkeit während der Franzosenherrschaft	109
4. Werke in der neapolitanischen Sammlung de Marinis - de Sangro	128
5. Neapolitanische Werke	133
6. Kunstagent für den Hessen-Darmstädter Hof – Ein Beispiel für Restitution	134
7. Kunsthändler – Correggios <i>Modestia</i> und der gescheiterte Verkauf eines Torsos	139
8. Schmidts Tod im Jahr 1821	154
 <b>B FARB- UND TONGESTALTUNG DES DEUTSCHEN KLASSIZISMUS AM BEISPIEL VON SCHMIDT</b>	
<b>I. EINLEITUNG</b>	158
<b>II. DIE REZEPTION DER GRUNDFARBENTHEORIE VON ANTON RAPHAEL MENGES</b>	161



<b>III. FARB- UND LICHTGESTALTERISCHE ZEIGEFORMEN ALS BEDEUTUNGSTRÄGER</b>	171
1. Die <i>Deutlichkeit der Beleuchtung</i> und der abgeschwächt triadisch Gebrauch als Bedeutungsträger	171
2. Der <i>Zeigeschatten</i> als Bedeutungsträger	182
<b>IV. „.... IN NICHT MEHR DENN VIER FARBEN ...“ – DIE REZEPTION UND INTERPRETATION DER ANTIKEN VIERFARBMALEREI</b>	192
1. Plinius und Cicero – Die antiken Textgrundlagen der Vierfarbmalerei	192
2. Forschungsstand und Fragestellung	196
3. Die Vierfarbgestaltung im Bild – Ihre phänomenologische Erscheinungsweise	203
3.1 Die Vierfarbgestaltung bei Schmidts <i>Abschied Hektors</i> und die Vorbildlichkeit von Jacques-Louis David	203
3.2 Die farbgestalterische Interpretation an Beispielen deutscher Malerei des Klassizismus	209
3.2.1 Die ‚sechsfarbige‘ Vierfarbe – Die erweiterte Interpretation	209
3.2.2 Die Anerkennung der Vierfarbe – Die wörtliche konsequente Interpretation	221
3.2.3 Die Vierfarbgestaltung im Bild – Ein Resümee	226
4. Die vier Farben der Antike im theoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts	232
4.1 Die Vierfarbe als Inkarnat- und Untermalungsfarbigkeit – Die partizipierende Interpretation Roger de Piles – Christian Ludwig von Hagedorn	232
4.2 Die Anerkennung der Vierfarbe – Die wörtliche Interpretation Anne Claude Philipp Comte de Caylus – M. de Nauze – Andreas Riem – Joshua Reynolds	239
4.3 Die ‚vielfarbige‘ Vierfarbe – Die erweiterte Interpretation Denis Diderot – Johann Georg Sulzer – Benjamin Calau – Aloys Ludwig Hirt – Johann Heinrich Meyer	244
4.4 Die theoretische Interpretation – Ein Resümee	253
5. Die Rezeption der Vierfarbmalerei als Ideal der <i>Einfalt</i> und <i>austeritas</i> für eine <i>vollkommene</i> Malerei	255
6. Die vier Farben als Ausdrucksmittel zur Erzeugung des <i>Sublimen</i>	259
<b>V. DER TON IST IM BILD – DIE REZEPTION UND INTERPRETATION DES ANTIKEN TONOS</b>	263
1. Plinius – Die antike Textgrundlage des <i>tonos</i>	263
2. Forschungsstand und Fragestellung	264
3. Der Gesamtton im Bild – Seine phänomenologische Erscheinungsweise	267
3.1 Der Gesamtton in den Gemälden von Schmidt und der deutschen klassizistischen Malerei	267
3.2 Zur forschungsgeschichtlichen Definition des Tons und seiner terminologischen Abgrenzung – Vom <i>übergegenständlichen Helldunkel</i> zum <i>Valeur</i>	273
3.2.1 Die Pauperisierung des <i>übergegenständlichen Helldunkels</i>	273
3.2.2 Ton versus <i>Valeur</i>	279
3.3 Zum maltechnischen Herstellungsprozess des Tons	281
3.3.1 Der eingefärbte Firnis als Rezeption der dunklen Lasur von Apelles	287
3.3.2 Praktische Anweisungen zur Erzeugung des Tons	292
3.4 Der Gesamtton im Bild – Ein Resümee	293

<b>4. Der „TONON der Griechen ...“ – Der Gesamtton im theoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts</b>	<b>295</b>
<b>4.1 Die Antike als Vorbild: Die Entdeckung des <i>tonos</i> und seine Interpretation – Vom <i>Accord</i> bis zur <i>Mannigfaltigkeit</i></b>	
<i>Alexander Baumgarten – Comte de Caylus – M. de Nauze – Christian Ludwig von Hagedorn – Alexander Riem – Aloys Ludwig Hirt – Johann Heinrich Meyer</i>	295
<b>4.2 Der neue <i>tonos</i> als eigenwertiger Ausdrucksträger – Vom moralischen <i>Charakter</i> bis zur <i>Haltung</i></b>	
<i>Johann Georg Sulzer – Johann Heinrich Füssli – Carl Ludwig Fernow</i>	306
<b>4.3 Das Ende des <i>tonos</i> und dessen Abwertung – Von der „Nullität“ bis zur „Unbedeutendheit“</b>	
<i>August Wilhelm Schlegel – Johann Wolfgang von Goethe – Georg Wilhelm Friedrich Hegel</i>	326
<b>4.4 Die theoretische Interpretation – Ein Resümee</b>	330
<b>5. Harmonie und Ausdrucksträger – Die <i>tonos</i>-Rezeption für eine vollkommene Malerei</b>	<b>333</b>
<b>VI. SCHLUSS</b>	<b>337</b>
<b>C ANHANG</b>	<b>339</b>
<b>I. Werkverzeichnis mit Einzelbeschreibungen</b>	<b>340</b>
1. Vorbemerkungen zum Katalog	341
2. Gemälde	342
3. Verschollene Gemälde	419
4. Zeichnungen	470
5. Verschollene Zeichnungen	488
6. Abschreibungen	493
7. Druckgrafik nach Gemälden von Schmidt	499
8. Memorabilia	
<b>II. Literatur</b>	<b>516</b>
1. Archive	517
2. Primärliteratur (in der Schmidt erwähnt wird)	519
3. Sekundärliteratur	542

## D ABBILDUNGSBAND

Katalog Nummern

Abbildungsnummern



## Einleitung

Als Ernst Strauss „den Plan einer Dissertation über Farbengebung Heinrich Wölfflin unterbreitete und ihn um seine Ansicht darüber bat, erhielt er einen wenig ermutigenden Bescheid. Wölfflin meinte, über die Farbe zu sprechen, läge außerhalb der Kompetenz des Kunsthistorikers; allein der Maler sei hierzu befugt, er selbst sei ihren Problemen immer ‚in großem Bogen aus dem Wege gegangen‘.“<sup>1</sup> Auch Erwin Panofsky glaubte in den Farben „völlig sinnleere [...] Kompositionselemente“ zu sehen, die er in seinem ‚Schichtenmodell‘ lediglich dem ‚Phänomensinn‘ zuordnete.<sup>2</sup>

Mehr als 80 Jahre nach der Begegnung von Ernst Strauss und Heinrich Wölfflin hat sich diese Ansicht noch immer nicht grundlegend gewandelt, da die Kolorit- respektive Farbforschung nach wie vor als ein Randgebiet der kunstwissenschaftlichen Forschung gilt. Dies ist umso verwunderlicher, ist doch die Farbe ein fundamentales, konstitutives und genuines Gestaltungsmittel der Malerei. Zwar mehren sich seit den 1990er Jahren die Versuche, sich der Farbe als einem essentiellen Gestaltungsmittel der Bildproduktion anzunehmen, doch ist die Beschäftigung mit ihr während der kunsthistorischen Epochen nach wie vor ein Desiderat kunstwissenschaftlicher Forschung. Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur Farb- und Tongestaltung und deren phänomenologischer sowie kontextueller Untersuchung der deutschen Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, exemplarisch an den Historiengemälden von Johann Heinrich Schmidt, eines noch wenig erforschten Malers. Hierbei dient sein malerisches Werk, insbesondere seine Historiengemälde, als Grundlage für die behandelten farbgestalterischen Fragestellungen. Die Fragestellungen werden werkimmanent entwickelt und behandelt.

Wer sich aus kunstwissenschaftlicher Sicht mit dem Phänomen Farbe in der Malerei beschäftigt, steht vor mehreren grundlegenden Schwierigkeiten: das sprachliche Fassen des Phänomens Farbe an sich und die durch äußere Einflüsse beziehungsweise den Alterungsprozess hervorgerufene Veränderlichkeit bei der visuellen Wahrnehmung von Farbe. Schon im 18. Jahrhundert formulierte Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, es sei unmöglich, „die Schönheit, die von Mischung und Harmonie der Farben entsteht, zu beschreiben. [...] Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wollust, die lieblichste Empfindung einer sanften Ruhe, ein paradiesisches Gefühl in der Seele bewirken. Man kann es fühlen, aber nicht beschreiben.“<sup>3</sup> Irene Schütze widmete sich diesem Problem in ihrer Arbeit *Sprechen über Farbe – Rubens und Poussin* und konstatiert: „Unsere Kultur, die wesentlich durch numerisches und sprachlich vermitteltes Wissen geprägt ist, steht einem

---

<sup>1</sup> Strauss 1983, S. 9.

<sup>2</sup> Siehe hierzu Wagner 1997, S. 182.

<sup>3</sup> Sulzer 1792-94 (1967), Bd. 1, S. 362.

Phänomen, das weder im naturwissenschaftlichen Sinne messbar noch im herkömmlichen Sinne ‚entzifferbar‘ ist, sondern zunächst einmal ‚nur‘ sichtbar ist, kritisch gegenüber. Und diese Kritik ist berechtigt, da es nur annäherungsweise möglich ist, die Farbgebung eines Bildes in Sprache zu übersetzen. Der Versuch einer Übersetzung ist jedoch notwendig.<sup>4</sup> Dass diese ‚Übersetzung‘ einen Problemhorizont eröffnet, wird insbesondere durch die visuelle Wahrnehmung erschwert. So ist Farbe dem stetigen Kriterium der Veränderlichkeit durch äußere Einflüsse unterworfen, wie etwa die unterschiedlichen Lichtsituationen – dem „Standortlicht“ nach Wolfgang Schöne<sup>5</sup> –, die auch die visuelle Wahrnehmung entscheidend verändern. Ein Gemälde, das im Tageslicht betrachtet wird, zeigt eine andere Farbigkeit als eines unter Kunstlicht – sogar die Veränderlichkeit des Tageslichts selbst sorgt für unterschiedliche Farbwahrnehmungen. Hinzu kommt, dass sich die Farbgestaltung der Gemälde, vor allem früherer Epochen, in ihrem Farberscheinungsbild gewandelt hat:<sup>6</sup> Einerseits durch den Alterungsprozess des verwendeten Materials selbst und andererseits durch restauratorische respektive konservatorische Maßnahmen, denen die Gemälde im Laufe der Jahre ausgesetzt waren. Dies bedeutet, dass neben der durch unterschiedliche Lichtsituationen bedingten veränderten Wahrnehmung von Farbe der heutige Farbeindruck eines Gemäldes stets von demjenigen unmittelbar nach der Vollendung des Werkes abweicht. Auch wenn die restauratorischen Untersuchungsmethoden sich in den letzten fünfzig Jahren deutlich verbessert haben und nun nachzuweisen ist, welches Pigment für welche Farbe im Bild verwendet wurde, so ist doch unser Imaginationsvermögen nicht in der Lage, sich die Pigmente und deren Mischungen ohne den durchlaufenen Alterungsprozess memorabel ‚verfärblichen‘ zu können. Der Darstellungswert der Farbe kann stets nur ein Annäherungswert sein, mit dem gearbeitet wird, ohne die tatsächliche, originale Farbgestaltung des Bildes je vor Augen haben zu können.

Hinzu treten das Problem der subjektiven Farbwahrnehmung sowie die Bewusstwerdung, dass unser koloristisches Wissen sehr stark durch Reproduktionen geprägt ist, aber die abgebildeten Gemälde kaum je in einem authentischen Farbwert wiedergegeben sind. Unser Sehen ist somit stets manipuliert.

Am Beispiel des weithin unbekannten malerischen Werkes von Johann Heinrich Schmidt werden im Folgenden Aspekte der Farbgestaltung und des Tonverhaltens des deutschen Klassizismus sowie deren Kontextualisierung erörtert. Johann Heinrich Schmidts Leben und Werk ist ein Paradebeispiel für die in der Hofkunst des 18. Jahrhunderts wurzelnde Malerei des deutschen Klassizismus. In Ottweiler als Sohn eines Hofbediensteten von Nassau-Saarbrücken geboren, nahm sein Ausbildungsgang den

---

<sup>4</sup> Schütze 2004, S. 22.

<sup>5</sup> Schöne 1983, S. 14.

<sup>6</sup> Vgl. auch Gombrich 1977 (1986), S. 77.



Weg durch die Künstlerateliers der minder mächtigen südwestdeutschen Höfe, die ihm das zeitgemäße Vokabular der höfischen Kunst vermitteln. Im Umfeld des Hessen-Darmstädter Hofes angekommen, wechselte er an die Zeichnungsakademie in Mannheim, wo er die ersten neuen künstlerischen Einflüsse der klassizistischen Kunst kennenlernte und sich ab dieser Zeit vor allem der Gattung der Historienmalerei zuwandte. Nach seinem Aufenthalt in Mannheim erhielt er als Hessen-Darmstädter Hofmaler eine Pension, reiste Ende 1784 nach Italien und wurde in den römischen Künstlerkreis aufgenommen. Hier lernte er unter anderem Johann Wolfgang von Goethe kennen, der ihm den Spitznamen „Fornaro“ gab. Unter dem Eindruck der aktuellen internationalen Kunstströmungen fertigte er fortan seine klassizistischen Bildschöpfungen und wurde maßgeblich von den dortigen Farbkonzepten beeinflusst. 1797 floh er – inzwischen verheiratet mit zwei Töchtern – vor den französischen Revolutionstruppen nach Neapel. Nach der Machtübernahme der Franzosen in Neapel arbeitete er für den neapolitanischen Hof, war für die dortige Akademie tätig und gleichzeitig auch als Kunstagent für seinen heimischen Hof und als freier Kunsthändler unterwegs. Schmidt blieb Zeit seines Lebens in Italien und bewegte sich an der Schnittstelle zwischen Hofkünstler<sup>7</sup>, Auftrags- und in geringem Maße auch Ausstellungskünstler<sup>8</sup>. Biografie und Werk spiegeln den geistesgeschichtlichen Horizont der klassizistischen Vorstellungswelt ebenso wider wie die Farbkonzepte und -rezeptionen dieser Epoche. Hinzu kommt, dass gerade Schmidts Farbgestaltung von seinen Zeitgenossen immer wieder besonders gelobt wurde. So wurde ihm das „natural colorito delle tinte vere“<sup>9</sup>, ein „ottimo colorito“ mit „armonia ne'colori“ und die „verità di colorito“ attestiert.<sup>10</sup> Auch Äußerungen über „ein angenehmes Colorit“,<sup>11</sup> das „elfenbeinartige“<sup>12</sup>, „zart und hell koloriert“<sup>13</sup> und „die Zauberei der Halbtinten und des Helldunkels“<sup>14</sup> sind zu lesen und gipfeln in der Äußerung über das verschollene *Adam und Eva*-Gemälde (**Kat. Nr. 53**): „In Hinsicht des Kolorits darf es den besten Gemälden neuerer Künstler an die Seite gesetzt werden.“<sup>15</sup>

An den Historienbildern von Schmidt ist zu zeigen, dass Farbe und Kolorit ganz in den Dienst der programmatischen Ziele der Klassizisten gestellt sind. Untersucht wird, inwiefern die farbgestalterischen Phänomene im besonderen Maße im normativen Charakter der Zeit begründet liegen, der die theoretische Fundamentierung einerseits und die unbedingte, verpflichtende Nachahmung alles Antiken

---

<sup>7</sup> Warnke 1985.

<sup>8</sup> Bätschmann 1997.

<sup>9</sup> Belle Arti 1797, S. 48.

<sup>10</sup> Guarini 1812, S. 160.

<sup>11</sup> Gerning 1802, S. 142.

<sup>12</sup> Pauli 1818, S. 8.

<sup>13</sup> Goethe, Winckelmann 1805 (1969), S. 179.

<sup>14</sup> Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

<sup>15</sup> Reminiscenzen 1802, S. 273-276.

andererseits postulierte. Gerade hierin mag genau die empfundene „Blutleere“ des Kolorits und der kompositorischen Erscheinung, die den Klassizisten stets zum Vorwurf gemacht wurde, ihren Ursprung haben. So bemerkt etwa Gisold Lammel in seiner Darstellung zur *Deutschen Malerei des Klassizismus*, dass die klassizistischen Maler lediglich ein geringes Interesse „für Fragen der Farbgestaltung“<sup>16</sup> gehabt hätten. Auch Äußerungen über die „Farbfeindlichkeit“ des Klassizismus<sup>17</sup> und den „farblosen Klassizismus“<sup>18</sup> werden in der Forschung stets aufs Neue wiederholt. Auch wenn der Antagonismus von Farbe und Form beziehungsweise von Farbe und Zeichnung im 18. Jahrhundert weithin anerkannt war und der Form respektive der Zeichnung ein höherer Wert als der Farbe respektive dem Kolorit beigemessen wurde, so wird zu zeigen sein, dass daraus zwangsläufig kein Desinteresse für die Farbe abzuleiten ist. Zwar sind die Werke als ‚anti-malerisch‘ zu charakterisieren, sie jedoch als ‚farbfeindlich‘ zu bewerten, wäre zu kurz gefasst, denn das Kolorit zeigt lediglich eine Reduktion der Buntfarben und damit einhergehend eine Zurückstimmung der Vielfarbigkeit.

Dieser gleichsam kanonisierte Vorwurf, dass die klassizistischen Maler sich gerade nicht mit Fragen der Farbgestaltung beschäftigt hätten, gilt es zu revidieren, denn in keinem Jahrhundert zuvor entstanden – und dies trifft ebenfalls auf das Kolorit zu – derart strenge Paradigmen wie im Zeitalter der Klassizisten. Dass gerade in der übergreifenden Reflexion und theoretischen Fundamentierung die Kunst an ihre Grenzen stößt und zumindest aus heutiger Sicht zur ‚Entzweiung‘ führt,<sup>19</sup> ist die nahe liegende Schlussfolgerung. In dem Moment, in dem das frei Schöpferische oder die *inventio* unter das Dogma von Normen und das *mimesis*-Prinzip der Antike gestellt wurde, an dem die Farbe wesentlich partizipiert, kommt es zu einer Neubewertung klassizistischer Farbgestaltung. Auch wenn Schmidts Zeitgenossen, die sich der Theorie zuwandten, darunter beispielsweise Carl Ludwig Fernow (1763–1808) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), immer wieder die Künstler ihrer Zeit kritisierten, sich gerade n i c h t mit der Theorie auseinanderzusetzen,<sup>20</sup> wird heute deutlich, wie nah sie ihr

<sup>16</sup> Lammel 1986, S. 15.

<sup>17</sup> Auch als „klassizistische Farbfeindlichkeit“ beschrieben. Feist 1978, S. 99; Rehfus-Dechêne 1982, S. 24, 40; Vogel von Vogelstein 1998, S. 120.

<sup>18</sup> Bauer 2008, S. 44.

<sup>19</sup> Vgl. auch die Titel der Publikationen: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830* (Hofmann 1995); *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne* (Busch 1993).

<sup>20</sup> So betont Fernow, dass „der grosse Haufen der Künstler gewöhnlich alle Theorie und alles Raisonement über Kunst als eitles Geschwätz verachtet und blos in der Praktik sein Heil sucht.“ Fernow 1799, S. 117. – Und Goethe bemerkt: „Man fand bisher bei den Malern eine Furcht, ja eine entschiedene Abneigung gegen alle theoretische Betrachtungen über die Farbe und was zu ihr gehört, welches ihnen jedoch nicht übel zu deuten war. Denn das bisher sogenannte Theoretische war grundlos, schwankend und auf Empirie hindeutend. Wir wünschen, daß unsre Bemühungen diese Furcht einigermaßen vermindern und den Künstler anreizen mögen, die aufgestellten Grundsätze praktisch zu prüfen und zu beleben.“ Goethe, *Farbenlehre* 1979, Paragraph 900, Bd. 1, S. 305. – Darüber hinaus bemängelt Goethe insbesondere das Fehlen einer Theorie über die Farbe respektive über das Kolorit überhaupt in seiner Bearbeitung der Schrift von Diderots *Versuch über die Malerei*. Dort konstatiert Goethe im Vergleich zur Theorie über die Zeichnung: „Bei der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine vollkommene Theorie, doch wenigstens gewisse Grundsätze, gewisse Regeln und Maße, die sich überliefern lassen; bei dem Kolorit hingegen weder Theorie noch Grundsätze, noch irgend etwas, das sich überliefern läßt.“ Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei* 1968, S. 719.



hingegen standen und wie stark selbst ein Maler wie Schmidt diese in seinen Gemälden umsetzte und einband. Grundsätzlich ist die Relevanz einer tatsächlichen Verwendung von Farbtheorien und Farbkonzepten kritisch zu hinterfragen, versuchen doch viele kunsthistorische Analysen – letztlich auch die vorliegende – „im Interesse des Künstlers“ zu agieren und diesem die Anwendung von Theorie lediglich zu unterstellen.<sup>21</sup> Dennoch bleibt die Anschaulichkeit des Werks eine unverrückbare Größe, die sich nicht nur als Kristallisationskern für Theorie zu begreifen vermag, sondern auch als Spiegel eines zeitgenössischen Theorieklimas, der zum substantiellen Bestandteil des Werkes selbst geworden ist. Im Falle von Schmidt sind zwar keine theoretischen Traktate, Bemerkungen oder Aufzeichnungen zur Farbe oder Maltechnik bekannt, doch belegen seine überlieferten Werke eine Berücksichtigung zeitgenössischer Theorie. Deren Reflexionsgrad ist im Kolorit anschaulich geblieben und bildet die Grundlage für die zu untersuchenden farbgestalterischen Phänomene. Gerade das Beispiel Schmidt wird zeigen, wie weit verbreitet Fragen der Farbgestaltung und -verwendung in den Künstlerkreisen des 18. Jahrhunderts waren und wie stark die Theorie nicht nur die bekanntesten Maler ihrer Zeit tangierte, sondern nahezu alle schaffenden Künstler. So ist letztlich vom Anschaulichen auszugehen und die Frage zu stellen, inwiefern Farbtheorie und -konzepte sowie das Nachahmungspostulat der Antike Eingang in die Farbgestaltung und das Kolorit fanden. Die vorliegende Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit im Hinblick auf alle Aspekte und Phänomene klassizistischer Farbgestaltung. Sie begrenzt sich auf Phänomene, die werkimmanent anhand der Historiengemälde der römischen Periode von Schmidt entwickelt werden.<sup>22</sup>

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil ist eine umfangreiche biografische Darstellung des Malers vorangestellt, da bisher lediglich vereinzelt Lebensschilderungen vorliegen. Der zweite Teil widmet sich – ausgehend von den Historiengemälden Schmidts – einzelnen farbgestalterischen Phänomenen, die als beispielhafte klassizistische Gestaltungselemente ergründet und untersucht werden. Der dritte Teil umfasst als Anhang das Werkverzeichnis, das die bisher bekannten Werke des Malers erfasst, die in das Gesamtwerk eingeordnet und beschrieben werden.

---

<sup>21</sup> Boskamp 2009, S. 13.

<sup>22</sup> Für die neapolitanische Periode sind bisher keine Historiengemälde erhalten, lediglich ein Ereignisbild (**Kat. Nr. 26**).

## Zur Forschung

Das wissenschaftliche Interesse am Phänomen Farbe beginnt sich am Anfang des 20. Jahrhunderts herauszubilden. In dieser Zeit entstanden vereinzelte Untersuchungen zur Farbgebung der Malerei des Impressionismus, der abstrakten Malerei sowie der Malerei des Mittelalters und der Renaissance.<sup>23</sup> Besonders zu erwähnen ist Hans Jantzen, der zudem die noch heute gebräuchlichen Begriffe von „Darstellungswert“ und „Eigenwert“ der Farbe einführt.<sup>24</sup> August Schmarsow und Heinrich Wölfflin als Gründungsväter der Formanalyse bereiteten der Koloritforschung insofern den Boden, als sie die anschaulichen Qualitäten des Kunstwerks in den Vordergrund rückten.<sup>25</sup> Wölfflin, der die Betreuung des Dissertationsvorhabens von Ernst Strauss über das Kolorit zwar ablehnte, sprach der Farbe aber dennoch eine entscheidende Relevanz zu, denn wie die Form sei die Farbe eine „Darstellungsart als solche“.<sup>26</sup> Zwar lehnte Wölfflin die rein analytische Beschäftigung mit der Farbe noch kategorisch ab, lieferte jedoch wie auch Schmarsow Differenzierungsbegrifflichkeiten in Hinblick auf zwei Arten der Farbgestaltung: Schmarsow unterschied „Kolorismus“ von „Polychromie“, Wölfflin eine „malerische“ von einer „nicht-malerischen Farbe“.<sup>27</sup> In den 1930er Jahren ist vor allem Theodor Hetzer mit seiner exemplarischen Untersuchung zu *Tizian – Geschichte seiner Farbe* zu nennen, der Farbe in ihrer Materialität und ihrer Wirkungskraft untersuchte.<sup>28</sup>

Als Vater der Koloritforschung darf zweifelsfrei Ernst Strauss gelten. Beginnend mit seiner Dissertation prägte er mit vielen weiteren Untersuchungen die kunsthistorische Forschung.<sup>29</sup> Wolfgang Schöne erweiterte diesen Ansatz um die Analyse des Lichts, das er in seinem Zusammenhang mit der Farbe untersuchte.<sup>30</sup> Seit den 1960er Jahren entstanden Studien zur Farbgestaltung und -verwendung, meist an Einzelbeispielen, so unter anderem von Eberhard von Zawadzky und Kurt Badt. So thematisiert Zawadzky als Schüler Ernst Strauss' in seiner Arbeit *Helldunkel und Farbe bei Rubens* die formal-ästhetischen Aspekte der Rubens'schen Farbgestaltung.<sup>31</sup> Kurt Badt betrachtet eindringlich die künstlerische Farbverwendung in zwei ausführlichen Kapiteln seiner umfassenden Poussin-Monografie.<sup>32</sup>

---

<sup>23</sup> U. a. Bender 1911; Plehn 1911; Bercken 1914.

<sup>24</sup> Jantzen (1913) 1951.

<sup>25</sup> Schmarsow (1905) 1998; Wölfflin (1915) 1991.

<sup>26</sup> Wölfflin (1915) 1991, S. 23-25. – Zur Bedeutung der Farbe insbesondere auch die Einleitung ebd. S. 13-31.

<sup>27</sup> Schmarsow (1905) 1998, S. 129; Wölfflin (1915) 1991, S. 68.

<sup>28</sup> Hetzer (1935) 1992.

<sup>29</sup> Strauss 1983; Strauss, *Helldunkel* 1959 (1983); Strauss 1977 (1983); Strauss, *koloristische Gestaltungsmittel* 1977 (1983); Strauss, *Klee* (1983); Strauss, *Koloritforschung* 1972 (1993).

<sup>30</sup> Schöne 1954 (1983).

<sup>31</sup> Zawadzky 1965.

<sup>32</sup> Badt 1969. – Darin die Kapitel „Von der Zeichnung zum Bilde“ und „Poussins Farbverwendung, chronologisch betrachtet“, ebd. Bd. 1, S. 263-291, S. 293-379.

In den 1970er Jahren setzten sich Heinz Matile und Thomas Lersch insbesondere mit der Geschichte der Farbenlehre auseinander.<sup>33</sup> Ab den 1980er Jahren nimmt Lorenz Dittmann in Weiterentwicklung der Strauss'schen Ansätze eine führende Position ein, insbesondere mit der 1987 erschienenen entwicklungshistorisch orientierten Publikation *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei* legt er ein Überblickswerk über die Geschichte der Farbgestaltung vor, die er in den Folgejahren an Einzelbeispielen weiterführt.<sup>34</sup> Seine Schüler schließen sich meist mit der Behandlung des Kolorits und der Farbgestaltung an einzelnen Künstlerbeispielen an.<sup>35</sup>

Neben der entwicklungshistorischen Dimension der Farbgestaltung finden sich zeitgleich bereits seit den 1960er Jahren Einzeluntersuchungen, die für bestimmte Maler die Anwendung spezieller Farbenlehren und Farbtheorien belegen.<sup>36</sup> Eine Sonderstellung bildet hierbei Oskar Bätschmann mit *Farbengenese und Primärfarbenris in Nicolas Poussins ‚Die Heilung der Blinden‘*.<sup>37</sup> Bätschmann betrachtet das Gemälde vor dem Hintergrund zeitgenössischer Farbtheorien und erläuterte, dass dieses nicht etwa als deren Illustration oder Anwendungsgebiet betrachtet werden kann, sondern er interpretiert das Bild als „Farbendiagramm“, das die Malerei „als Kunst des Sichtbarmachens“ ausweist. Für Bätschmann verdeutlicht die Farbgestaltung des Bildes die theoretische Aussage des Künstlers, so dass es den Status einer eigenständigen gemalten Farbtheorie erlangt.

Seit den 1990er Jahren wird die Geschichte der Farbe und der Farbsysteme aus kunstwissenschaftlicher Sicht vermehrt zum Forschungsgegenstand.<sup>38</sup> So ist insbesondere John Gage mit seinen beiden Publikationen *Colour and Culture* (1993) und *Colour and Meaning* (1999) zu nennen, der die Farbe im Hinblick auf den kulturellen Kontext untersucht.<sup>39</sup>

Parallel hierzu entstanden vor wissenschaftsgeschichtlichem Hintergrund mehrere kunsthistorische Publikationen: Martin Kamps *The Science of Art* (1990) zum Beispiel thematisiert die Beziehungen und gegenseitigen Beeinflussungen zwischen Kunst und optischen Wissenschaften. Neben Perspektivregeln und perspektivischen Darstellungen werden auch Fragen zu Theorie und Praxis der Farbe behandelt und in Hinblick auf einen zeitgenössischen naturphilosophischen Diskurs ergänzt.

---

<sup>33</sup> Matile 1973; Lersch 1981 (der Artikel „Farbenlehre“ stammt aus dem Jahr 1974).

<sup>34</sup> So u. a. Dittmann 1987; Dittmann, *Klassizität* 1987; Dittmann, *künstlerische Techniken* 1987. – Einen Überblick der koloritgeschichtlichen Texte Dittmanns bis 1994 liefert die von Christof Wagner zusammengestellte Bibliografie in: Festschrift Dittmann 1994, S. 339-343.

<sup>35</sup> Zu nennen sind hier u. a. Françoise Mathis' *Frank Auerbachs Oeuvre – Untersuchungen zur Farbgestaltung im kontextuellen Umfeld*, Ulrike Schucks *Claude Monet – Das Alterswerk – Von Licht zu Farbe – Von der Erscheinung zum Wesen*, Christoph Wagners *Farbe und Metapher*, Britta Reimanns *Farbe und Charakter – Das Porträt im Expressionismus am Beispiel des Werks von Karl Schmidt-Rottluff bis 1923* und Thomas Wiercinskis *Wilhelm Leibl. Studien zu seinem Frühwerk*. Mathis 1993; Schuck 1992; Wagner 1999; Reimann 2003; Wiercinski 2003.

<sup>36</sup> Parhurst 1972.

<sup>37</sup> Bätschmann 1980.

<sup>38</sup> Fischer/Silvestrini 1994; Bruns 1997; Hoormann/Schawelka 1998.

<sup>39</sup> Gage 1993 (2001); Gage 1999.



Aus rein naturwissenschaftlicher Sicht wurde die Geschichte der Farbtheorien von Robert A. Crone ergänzt.<sup>40</sup> Auffällig ist zudem ein thematischer Schwerpunkt in der Behandlung von Farbe im Kontext des Streits zwischen Poussinisten und Rubenisten. Hier ist auf das Standardwerk von Bernard Teyssède, das die historischen Quellen zusammenträgt<sup>41</sup>, auf Charles Parkhurst, auf Jacqueline Lichtenstein, die in der Debatte eine neue Interpretation vorgeschlagen hat, sowie Irene Schütze, die das *Sprechen über Farbe* an diesem Streit exemplifiziert, zu verweisen.<sup>42</sup>

Betrachtet man den zu untersuchenden Zeitrahmen der vorliegenden Arbeit, so sind bisher nur wenige Studien zur Farbgestaltung und Farbtheorie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorgelegt worden. Die wichtigsten Grundlagen hat die von der Forschung wenig beachtete Dissertation *Farbgebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800* von Birgit Rehfus-Dechêne gelegt, auf die auch diese Arbeit aufbaut. Rehfus-Dechêne macht auf die Beziehungen und Einflussnahmen zwischen künstlerischer Farbenlehre und Farbgebung in der Malerei um 1800 aufmerksam. Lorenz Dittmann und John Gage sind in ihren umfassenden Überblickswerken immer wieder vereinzelt auf Fragen der Farbgebung und Farbtheorie des 18. Jahrhunderts eingegangen.<sup>43</sup> Zu dem Thema farbtheoretischer zeitgenössischer Theorien liegen einzelne monografische Studien vor.<sup>44</sup> Vereinzelte monografische Arbeiten, wie Bettina Gockels *Kunst und Politik der Farbe – Gainsboroughs Portraitmalerei*, widmen sich dem Thema Farbe aus werkmonografischer<sup>45</sup> oder aus theoretisch monografischer Sicht.<sup>46</sup> Da sich Farbe untrennbar mit Licht und Schatten verbindet, ist auf Michael Baxandalls *Shadows and Enlightenment* zu verweisen, der vor wissenschaftsgeschichtlichem und naturwissenschaftlichem Hintergrund das Wissen des 18. Jahrhunderts über Licht und Schatten – dasjenige über Farbe jedoch gerade nicht (!) – untersucht und an ausgewählten Gemälden exemplifiziert.<sup>47</sup>

In jüngerer Zeit mehren sich die Untersuchungen zur Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, wie die Tagung *Verfeinertes Sehen – Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert* 2004 unter Leitung von Werner Busch sowie die 2006 abgeschlossene Dissertation von Ulrike Boskamp *Primärfarben und Farbenharmonie – Zur Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts* zeigen.<sup>48</sup> Beide Publikationen gehen von der zentralen Fragestellung aus, inwiefern Isaac

---

<sup>40</sup> Crone 1999.

<sup>41</sup> Teyssède (1957) 1965; zuvor Dresdner 1915 (2001), S. 147-209. – Zudem Dittmann 1987, S. 245-249; Imdahl 1987, S. 35ff.

<sup>42</sup> Parkhurst 1961; Lichtenstein 1989; Schütze 2004. – Zudem AK Rubens contre Poussin 2004.

<sup>43</sup> Dittmann 1987; Gage 1993 (2001); Gage 1999.

<sup>44</sup> So z. B. zu Castel Blay 1995.

<sup>45</sup> Gockel 1999.

<sup>46</sup> Vogel von Vogelstein 1998.

<sup>47</sup> Baxandall 1998. – Die englische Originalausgabe erschien 1995, die deutsche Übersetzung trägt den unglücklichen Titel *Löcher im Licht*.

<sup>48</sup> Busch 2008; Joachimides 2005; Boskamp 2009.

Newtons (1704) *Opticks* und die Ergebnisse des Experiments der prismatischen Farbenbrechung Einfluss auf die Kunst des 18. und 19. Jahrhundert genommen haben. Genauer betrachtet, inwieweit sie Einfluss auf die Malerei, Maltechnik, Malpraxis, die Theoriebildung zur Farbe, die neuen grafischen Reproduktionstechniken und die Materialität von Farbe genommen haben. Ulrike Boskamp, Schülerin von Werner Busch, greift diese Fragestellung auf und konzentriert sich aus wissenschafts- und kulturgeschichtlicher Sicht auf die Auseinandersetzung, die Newtons *Opticks* in Frankreich ausgelöst hatte. Anhand von Ergänzungen, Auslegungen, Gegendarstellungen und Polemiken von meist französischen Autoren erläutert sie die Inhalte von Farbtheorien, die vor, mit und gegen Newton in Frankreich zwischen 1730 und 1770 entstanden, um eine neuartige Konzeption von Primärfarben und Farbharmonie zwischen Kunst und Naturwissenschaft um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu verdeutlichen.<sup>49</sup> Anhand von Werken von François Boucher, Jean-Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Honoré Fragonard und Joseph-Marie Vient versucht sie diese Neukonzeption zu belegen. Die 2006 erschienene Publikation von Sarah Lowengard *The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe* beschäftigt sich ebenfalls aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht mit dem Zusammenhang von Theorie und Technologie der Farbe wie auch der Farbpigmente im 18. Jahrhunderts, wobei der physikalische Aspekt im Gegensatz zu Ulrike Boskamp in den Hintergrund tritt.<sup>50</sup> Zusammenfassend betrachtet überwiegen kulturbezogene Arbeiten, die zeitgenössische Theorien näher beleuchten.

---

<sup>49</sup> Boskamp 2009.

<sup>50</sup> Lowengard 2006.

## Zur Methodik

In der kunsthistorischen Forschung zur Farbe sind zwei methodische Hauptrichtungen festzustellen, die sich in die *Koloritgeschichte* und die *Farbforschung* differenzieren lassen. Beide stehen in scheinbarem Widerspruch zueinander, was vor allem in der Haltung jener Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen gründet, die *Farbforschung* betreiben.

Den Auftakt der Koloritforschung bildete Ernst Strauss' Dissertation *Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei*, die die phänomenologische Methode einführte.<sup>51</sup> Kurze Zeit später entstanden vereinzelte Untersuchungen zur Farbe, wie etwa von Kurt Badt, der sich durch hermeneutische Betrachtung an das Phänomen herantastete.<sup>52</sup> Es ist das Verdienst von Ernst Strauss, Termini zur Bestimmung des Kolorits herausgebildet zu haben, die es heute ermöglichen, die Farbe im Bild systematisch zu erfassen. Dieser phänomenologische Ansatz wurde von Lorenz Dittmann weiterentwickelt.<sup>53</sup> Die Koloritgeschichte basiert vor allem auf der ästhetischen Wahrnehmung von Farbe im Kolorit und deren Veränderungen innerhalb der Zeitstile, wobei die methodischen Anregungen der von Edmund Husserl begründeten philosophischen Phänomenologie entlehnt sind. In den letzten zwanzig Jahren wurde dieser Ansatz vielfach kontrovers diskutiert und ein inhaltlicher und methodischer Wendepunkt postuliert, der die Frage nach der Bedeutung der Farbe ins Zentrum rückte. Als der Hauptvertreter der ‚neuen‘ Richtung, der ‚kulturbeschichtlich orientierten Farbforschung‘ ist John Gage mit seinen beiden Publikationen *Colour and Culture* (1993) und *Colour and Meaning* (1999) zu nennen, der die Farbe im Hinblick auf den kulturellen Kontext erforschte und sich gegen die koloritgeschichtliche Untersuchungsmethode abzugrenzen suchte.<sup>54</sup>

Seit John Gages Publikationen, vor allem seit *Colour and Culture*, ist auch im deutschsprachigen Raum – als dem Ursprungsort der koloritgeschichtlichen Untersuchungsmethode – eine Hinwendung zu inhaltlichen Fragestellungen der Farbe zu konstatieren, ohne, und darauf machte ebenfalls schon Irene Schütze aufmerksam, „dass die Frage der Wirkungsästhetik von Farbe aufgegeben würde – jene Frage, die ja die koloritgeschichtliche Forschung schwerpunktmäßig beschäftigt hat.“<sup>55</sup> Zu nennen sind hier Christoph Wagners *Farbe und Metapher* (1999) und Bettina Gockels *Kunst und Politik der Farbe* (1999), wobei Wagner als Schüler Dittmanns stärker koloritgeschichtlich argumentiert und Bettina Gockel sich weitgehend John Gage anschließt.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Strauss 1927 (1983).

<sup>52</sup> Badt 1969. – Siehe hierzu Wagner 1997, S. 182.

<sup>53</sup> Z. B. Dittmann 1987.

<sup>54</sup> So bezeichnet er sie als „formalistisch“ respektive „neoformalistisch“ und wirft ihr vor, dass sie „von ihrer Schwerpunktsetzung her kontextuelle Fragen weitgehend ausklammert.“ Lorenz Dittmanns Untersuchungen charakterisiert er als „akribische und höchst selektive Methode“, die „sich der historischen Verallgemeinerung“ entziehen würde. Gage 1993 (2001), S. 10; Gage 1999, S. 39f.

<sup>55</sup> Schütze 2004, S. 32.

<sup>56</sup> Wagner 1999; Gockel 1999.

Dennoch verfolgen beide Hauptrichtungen „sehr unterschiedliche Ziele [...], wenn sie einerseits künstlerisch gestaltete Farbe als ästhetisches Phänomen fokussieren und wenn sie andererseits künstlerisch gestaltete Farbe vor der Folie ihrer Historizität und ihres kulturellen Kontextes untersuchen und die Farbgebung eines Bildes damit als Ausdruck spezifischer Anschauungskonzepte begreifen.“<sup>57</sup> Verkürzt und polarisierend gesagt, steht im Zentrum der koloritgeschichtlichen Untersuchungsmethode die Farbgestaltung des jeweiligen Einzelwerks, durch dessen Wahrnehmung koloristische Veränderungen innerhalb des Personalstils (eines Künstlers) oder des Zeitstils (einer Epoche) erforscht werden. Die kulturgeschichtliche Farbforschung hingegen betrachtet sich stärker als Kontextforschung, bei der die Fragen der kulturellen Kodifizierung, der Historizität und der Farbtheorien in den Mittelpunkt gestellt werden. Hierbei wird allerdings dem Einzelwerk meist nicht mehr als nur ein referenzieller Charakter zur ‚Untermalung‘ des Kontextes zugewiesen.

Die vorliegende Arbeit versucht im Anschluss an Irene Schützes Arbeit *Sprechen über Farbe* (2004)<sup>58</sup> nun einzelne Ansätze und Aspekte von beiden Methoden zu nutzen, denn durch den nicht zu überwindenden Antagonismus wurde seitens der Farbforscher vermieden, befruchtende Positionen wirksam werden zu lassen. Ohne die Koloritgeschichte wäre es der Forschung bisher verwehrt geblieben, Farbspezifika und spezielle Farbverwendungen innerhalb der Kunstgeschichte aufzuzeigen. Dies gelang nur durch das systematische und genaue Analysieren der Einzelwerke mit Hilfe der kunstgeschichtlichen Beschreibungsmethode. Erst die genaue Betrachtung der Werke und die hieraus resultierende Beschreibung nimmt die Farbgestaltung im Einzelwerk als genuin bildsprachliches Mittel ernst. Sie sollte als Ausgangspunkt der Versprachlichung und Verständigung über Farbe dienen: denn über den visuell anschaulichen Zugang zum Werk, zum Phänomen der Farbe selbst, wird vermieden, „allein über sie zu handeln“, sondern vielmehr zum Phänomen selbst zu gelangen.<sup>59</sup>

An den Historiengemälden von Schmidt wird die Farbgestaltung zunächst auf einer phänomenologisch beschreibenden Ebene untersucht. Hiernach werden die Gemälde im Vergleich mit denen seiner Zeitgenossen betrachtet und Gemeinsamkeiten der Farbphänomene erörtert. Dies ermöglicht es, das Werk von Schmidt in das Phänomen der klassizistischen Farbgestaltung einzubetten und im jeweiligen Einzelfall nach dem Bedeutungsgehalt der Farbe zu fragen.

Über die festgestellten Gemeinsamkeiten wird nach dem tieferen Gehalt gefragt, nämlich: Warum verwenden Maler einer bestimmten Zeit spezielle gemeinsame farbgestalterische Phänomene? In

---

<sup>57</sup> Schütze 2004, S. 32.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Wiercinski 2003, S. 9.

diesem zweiten Schritt wird die kulturhistorisch orientierte Farbforschung, die Kontextforschung, hinzugezogen. Denn erst unter Zuhilfenahme der Kontextualisierung, der Hinzunahme farbtheoretischer Quellenschriften kann dieser Frage nachgegangen, zugleich der Bedeutungsgehalt näher bestimmt und ein Interpretationswandel für Phänomene der Farbgestaltung versucht werden. Dass der Prozess des Wahrnehmens von Farbe abhängig ist, von dem jeweiligen kulturellen Kontext und der kulturellen Kodifizierung, ist eine der Hauptthesen von John Gage.<sup>60</sup> Diese These gilt es auch für die vorliegende Arbeit fruchtbar zu machen, indem zu untersuchen ist welcher kulturelle Kontext für die Farbgestaltung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts bindend war und wie Farbe in jener Zeit wahrgenommen wurde. Die These des „blutleeren“ respektive „farbfeindlichen Klassizismus“ ist zu korrigieren, da diese Einschätzung aus einem anderen kulturellen Kontext, nämlich aus demjenigen des 20. Jahrhunderts stammt. Das 18. Jahrhundert sah seine Gemälde keineswegs als ‚blutleer‘, sondern es ging sogar emphatisch mit der Wirkung und Wahrnehmung von Farben um, trotz oder gerade weil der Antagonismus von Form und Farbe vorherrschte.

---

<sup>60</sup> Gage 1999, S. 11.



# A JOHANN HEINRICH SCHMIDT – EINBLICK IN LEBEN UND WERK

## Forschungsstand

Leben und Werk von Johann Heinrich Schmidt sind bisher unzureichend erforscht.<sup>61</sup> Erwähnungen zu Schmidt finden sich bereits in Publikationen, Reiseberichten, Tagebüchern und Zeitschriften seiner Zeit.<sup>62</sup> Ausführlichere Bildbeschreibungen, wichtige Einblicke in Schmidts biografische Situation, seine Ausstellungen und die Einschätzung der zeitgenössischen Kunstkritik sind u. a. in den Zeitschriften *Italien und Deutschland* (1789), im *Berlinischen Archiv der Zeit und Ihres Geschmacks* (1796), in den *Annali di Roma* (1797), in den *Miszellen der Weltkunde* (1809) und im *Journal des Luxus und der Moden* (1811) publiziert.<sup>63</sup> Innerhalb der zeitgenössischen Kritik ist auf August von Kotzebue, Friedrich Müller und einen anonymen Autor zu verweisen.<sup>64</sup> Wichtige Informationen beinhalten auch die Tagebücher von Marianne Kraus und Friederike Brun.<sup>65</sup>

Nur kurze Erwähnungen finden sich in der älteren Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie z. B. bei Otto Harnack und Friedrich Noack<sup>66</sup>, sowie in einschlägigen Lexika und Handbüchern dieser Zeit<sup>67</sup>. In den Darmstädter Museumskatalogen und den Publikationen zum Darmstadt des 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden lediglich Werke von ihm gelistet.<sup>68</sup> In allgemeinen Überblickswerken und monografischen Arbeiten zur Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts wird Schmidt allenfalls kurz

---

<sup>61</sup> Im Anhang ist die Bibliografie zu Schmidt getrennt von der übrigen verwendeten Literatur aufgeführt.

<sup>62</sup> Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreß-kalender, 1780, S. 15 (nach zweitem Register); Miscellaneen 1783, S. 181; Miscellaneen 1784, S. 121; Hirt 1789; Fernow 1793-1798, S. 177, 238, 287, Anm. 15, S. 329; Fernow 1797, S. 85f.; Fernow 1798, S. 281; Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace 1801; Weimarerische Kunstaussstellung 1802, Nr. 123, S. 983; Goethe, Winckelmann 1805 (1969), S. 169; Fernow 1806, S. 126; Brun 1800, S. 342-344; Kunstanzeigen der Gebrüder Gädicke 1801, S. XXIV; Kunstanzeigen der Gebrüder Gädicke 1802, S. LXVIII; Journal général de la Littérature de France 1806, S. 86; Bibliothèque universelle des voyages 1808, S. 516; Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen 1809, S. 49; Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel 1811, S. 635; Notizen aus Neapel 1811, S. 1400; Rheinisches Taschenbuch 1811 (Abb.); Morgenstern 1813, S. 33; Pauli 1815, S. 89-93; Pauli 1818, S. 8, 51; Müller 1820, S. 5-7, 9, 20, 27; Haller 1825 (Morgenblatt), S. 266; Haller 1827 (1825) (Nekrolog), S. 808.

<sup>63</sup> Hirt 1789; Adam und Eva von Schmidt 1796; Belli Arti 1797; Reminiscenzen 1802; Historienmaler Schmidt 1809; Monitore delle Due Sicilie, 8. August 1811, Nr. 162; Monitore delle Due Sicilie, Nr. 192, Donnerstag 12. September, S. 1f.; Guarini 1812, S. 160.

<sup>64</sup> Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62ff.; Müller 1807; Historienmaler Schmidt 1809; Kotzebue 1810, S. 55f.

<sup>65</sup> Kraus 1791 (1931), S. 129, 137, 140, 142, 165; Kraus 1791 (1996), S. 60, 66, 67, 71, 73, 75, 94, 100, 109, 156, 215; Brun 1800, S. 342-344.

<sup>66</sup> Fernow 1867, S. 103, 240; Kekulé 1880, S. 98; Baisch 1882, S. 80, 129-131; Harnack 1890, S. 29, 54, 226, 229; Harnack 1896, S. 46, 119, 133; Noack 1907, S. 136, 419; Noack 1927, Bd. 1, S. 312, 357, Bd. 2, S. 527.

<sup>67</sup> Meusel 1808-1814, Bd. 2, S. 287; Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Nagler 1835-1852, S. 322; Parthey 1864, S. 514; Andresen 1870, Bd. 1, S. 129; Seubert 1879, Bd. 3, S. 253; Singer 1901, Bd. 4, S. 209; Biermann 1914, S. XLVIII, 42f.; Bryan 1919, Bd. 5, S. 43; Errara 1921, S. 489, 529; Bénézit 1954, S. 610; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 144f.; Schidlof 1964, S. 746; Busse 1977, S. 1121.

<sup>68</sup> So z. B. bei Pauli 1815, S. 89-93; Pauli 1818, S. 8, 51; Müller 1820, S. 5-7, 9, 20, 27; Hofmann 1885, S. 14; Back 1908, S. 90, 111f.; Back 1914, S. 183; AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 9; Emmerling 1936, S. 18, 51f.; Bergsträßer 1963, S. 345, 350; Euler 1968, S. 25; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, S. 132, 135, 285f., 288, 290, 301, 340, 391; Illgen 1980, S. 54, 55; AK Felsings aus Darmstadt 1987, S. 21, 60; Merck 1991, S. 169.

genannt.<sup>69</sup> Vor allem fand Schmidt in der Saarbrücker Regionalliteratur mehr Beachtung.<sup>70</sup> Hier leistete Karl Lohmeyer wertvolle Pionierarbeit. Er war es, der Schmidt entdeckte und die ersten biografisch orientierten Aufsätze in den 1950er Jahren verfasste, wobei er den Maler in den Kontext einer so genannten ‚Saarbrücker Malerschule‘ stellte, deren Existenz allerdings grundsätzlich zu hinterfragen ist.<sup>71</sup>

Paul Ortwin Rave ordnete Schmidt 1960 in den historischen Kontext der deutschen, aber auch der internationalen Künstler in Neapel ein, um die Zuschreibung eines in den 1950er Jahren neu aufgefundenen Gemäldes vorzunehmen.<sup>72</sup> Seit 1968 beschäftigte sich Werner Karg mit Schmidt, dessen Ergebnisse in dem umfassenden Aufsatz von 1984 in den *Saarländischen Lebensbildern* (1984) gipfelten, einem biografischen Abriss mit einer Auflistung der Gemälde. Zu Kargs verdienstvoller Arbeit gehört die Neuauffindung mehrerer Gemälde.<sup>73</sup> Im Bestandskatalog der *Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt* von Heidrun Ludwig wird zum ersten Mal die genaue Provenienz von drei Gemälden Schmidts dargelegt.<sup>74</sup>

Kleinere Erwähnungen finden sich zudem in der italienischen Literatur, wobei auffällt, dass weder die deutsche noch die italienische Literatur voneinander Notiz nehmen. Die italienische Forschung konzentrierte sich vor allem seit den späten 1990er Jahren auf Quellenmaterial zur französischen neapolitanischen Herrschaft und brachte immer wieder neue Ergebnisse zur neapolitanischen Zeit von Schmidt zutage.<sup>75</sup> Die Untersuchungen des Ausstellungswesens und die Zeitschriftenauswertung unter französischer Herrschaft durch Alba Irollo und Ornella Scognamiglio haben wichtige Ergänzungen zu Schmidts neapolitanischer Phase geliefert.<sup>76</sup> Besonders ist auf die Arbeiten von Giuglio Manieri Elia, Paola Fardella sowie Maria Savarese hinzuweisen,<sup>77</sup> die sich mit der Sammlung de Marinis in Neapel

---

<sup>69</sup> Biermann 1914, S. XLVIII, 421f.; Kamphausen 1941, S. 148; Nohl 1955, S. 128, 160; AK Ausklang des Barock 1959, S. 45f., 69, 260; Feuchtmayr 1975, S. 145ff., 148, 150, 331, 443, 453; Börsch-Supan 1988, S. 36, 125; Zapperi 1999, S. 119, 121, 276. – Eine Ausnahme bildet hierbei Gurlitt 1907, S. 155f.

<sup>70</sup> Z. B. Lohmeyer 1928, S. 222, 224; Lohmeyer 1929, S. 157; Lohmeyer 1935, o. S.; Zimmermann 1932, S. 296; Keuth 1934, S. 205; Dahl/Lohmeyer 1957, S. 295, 344, 347, 354; Petry 1959, S. 257; Weber 1959, S. 10-12; Oberhausen 1964; Conrath 1980, S. 94; Saam 1981, S. 31; Götz 1985, S. 166f.; Jung 1989; Fegert 1996, S. 31.

<sup>71</sup> Lohmeyer 1950; Lohmeyer 1951; Lohmeyer 1956; Lohmeyer 1957.

<sup>72</sup> Rave 1960, S. 113-126.

<sup>73</sup> Karg 1968; Karg 1969; Karg 1980; Karg 1981; Karg 1984, S. 83-115; Karg 1997; Karg 2000. An dieser Stelle ist Werner Karg nochmals herzlich zu danken, der mir sein Material und seine Korrespondenz zur Verfügung stellte.

<sup>74</sup> Ludwig 1997, S. 282, 283.

<sup>75</sup> Z. B. Patturelli 1826, S. 53; Borzelli 1901, S. 55; Caroselli 1905, S. 11; Chierici 1937, S. 48, 98, 104, Anm. 24; Lemmi 1938, S. 439; AK Mostra del ritratto 1954, S. 64; Ortolani 1970, S. 131, 190; Rossini 1985, S. 134, 193, 207, 211; Milano 1991, S. 1014; Martorelli 1991, S. 470; Picone Petrusa 1995, S. 209; Greco 1996, S. 160; Picone Petrusa 1996; AK Civiltà dell'Ottocento 1997, S. 433; Martorelli 1997, S. 417; Martorelli (Portici) 1998, S. 16, 27, 37; Martorelli 1998, S. 27; Nitto 1998, S. 59; Porzio 1999, S. 191, 196; D'Arbitrio/Ziviello 2001, S. 59; Museo Teatrale alla Scala 2002, S. 110; D'Arbitrio/Ziviello 2003, S. 287, 459f.; Pisani 2003, S. 441, 445; AK Casa di Re 2004, S. 303f.; Scognamiglio 2004, S. 174-176; Irollo 2007; Scognamiglio 2008, S. 120f.; Fiadino 2008, S. 14f., 57, 67, 70, 128f.; Abbate 2009, S. 237.

<sup>76</sup> Scognamiglio 2007, S. 13-16; Scognamiglio 2008, S. 120f., 207f., 213, 215f.; Irollo 2010, S. 37, 45.

<sup>77</sup> Manieri Elia 1991, S. 316, 326; Fardella 2006, S. 133-136; Savarese 2006, S. 192, 207f.

auseinandersetzen und deren Inventare publizierten.<sup>78</sup> Insbesondere Paola Fardella bringt erstmalig einen „Errico Smit“ mit unserem Maler in Verbindung und kann nachweisen, dass sich in dieser Sammlung über ein Dutzend seiner Gemälde befanden.

Zuletzt hat sich Ingrid Sattel Bernardini mit Schmidts römischer und neapolitanischer Zeit auseinandergesetzt und fügte dem Werk drei neu aufgefundene Arbeiten sowie Quellenmaterial zur neapolitanischen Atelierausstellung hinzu.<sup>79</sup> Eines der neu entdeckten Gemälde wurde anlässlich des 250. Geburtstages von Schmidt in seiner Geburtsstadt im Rahmen einer Ausstellung ausführlich besprochen.<sup>80</sup> Aufgrund des spärlich publizierten Materials – und das an abgelegenen Orten – findet der Künstler auch in der derzeitigen Forschung zur Goethezeit kaum Erwähnung,<sup>81</sup> zumal er immer noch mit dem gleichnamigen sächsischen Hofmaler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) aus Hildburghausen in der Literatur wie im Auktionswesen verwechselt wird. Daher ist der von Lohmeyer zur Unterscheidung eingeführte Beiname „gen. Fornaro“ beizubehalten, obwohl weder Schmidt selbst noch seine Zeitgenossen ihn verwendeten. Lediglich in Goethes ‚Unnamenverzeichnis‘ taucht dieser Spitzname auf.

## I. KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE UND LEHRJAHRE

### 1. Herkunft und erste Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof

Johann Heinrich Schmidt wurde am 2. August 1757 als zweiter Sohn des Nassau-Saarbrücker „Laquayen“ Johann Peter Schmidt (1718–1762) und der Catharina Elisabetha Schmidt geb. Schnautigel (1730–1773) in der Neumünsterer Vorstadt in Ottweiler geboren.<sup>82</sup> Die Familie war über Generationen

---

<sup>78</sup> Catalogo di Principe di Fondi; Inventar Marinis 1824; Inventar Marinis 1824-25.

<sup>79</sup> Sattel Bernardini 2006; Sattel Bernardini 2008. – Sie ist die einzige der deutschsprachigen Kunsthistoriker, die erstmals italienische Literatur hinzugezogen hat.

<sup>80</sup> AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007; Schülke 2007; ein weiteres Werk in Schülke 2008.

<sup>81</sup> Ausnahmen z. B. bei Zapperi 1999, S. 119, 121, 276; Tausch 2004, S. 302; Wegener 2005, S. 109; Dönike 2007, S. 37.

<sup>82</sup> Zwei Tage später wurde er getauft und als Taufzeugen erscheinen vornehmlich Personen aus dem höfischen Umfeld. „Johann Heinrich Schmidt / gebohren hier in der Vorstadt d 2<sup>ten</sup> agust: getauft d 4<sup>ten</sup> ejusdem. / pater Joh. Peter Schmidt, Laquay bey unsrer [...] Fürstin, mater anna Cathari= / na Elisabetha eine gebohren Schnautigelin von hier, testes: 1) H. Johann / Heinrich Wörmer, Küchenschreiber bey Ihro [...] unserer gnädigst fürstin, / 2) Joh. Heinrich Mängel, Mundkoch bey Ihro [...], gebürtig [...] Lorentzen [in der Grafschaft Saarwerden]. / 3) Jgfa. Felicitas Maria Schindlerin H. Schindlers Hochgräfl Er= / bachischen Raths zu Michelstadt hinterlassener Tochter, jetzo / Camer Jungfer bey der gnädigen Fräulein de Tour. und 4) Anna / Barbara, Joh. Bernhard Freckhaußener Camer Laquay bey / unsrer [...] fürstin, Ehefrau. :f.“ EvG Ottw, Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764, S. 205. – Zuerst zitiert ohne genaue Quellenangabe und mit kleineren Lesefehlern bei Lohmeyer 1950, S. 63f. – Mit vierzehn Jahren wurde Schmidt von Pfarrer Streccius in Ottweiler konfirmiert. „1771 [...] 1. Joh. Henrich Schmid, weil. Joh. Peter Schmid, Fürstl.<sup>er</sup> / Laquayen Sohn.“ in: EvG Ottw, Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764, S. 407.

mit dem Nassau-Saarbrücker Hof verbunden und der evangelisch-lutherischen Konfession zugehörig.<sup>83</sup> Schmidts Vorfahren mütterlicherseits entstammten Handwerkerfamilien, die Vorfahren väterlicherseits standen hingegen meist als Förster oder Jäger im Dienst des Fürstenhofes, so beispielsweise sein Großvater, Johann Christoph Schmidt (1691–1775),<sup>84</sup> der unter Fürst Wilhelm Heinrich (1718–1768) von Nassau-Saarbrücken „*herrschaftl. Jäger*“ und „*Forster zu Neuk [= Neunkirchen]*“ war<sup>85</sup>, das südlich von Ottweiler lag und dem Fürstenhaus als Jagdsitz diente.<sup>86</sup> Aus dessen Besitz stammt vermutlich das erhaltene Siegel (**Kat. Nr. 160**), das auch Johann Heinrich Schmidt nutzte und dessen Ikonografie einen Hegezusammenhang nahelegt. Sein Vater, Johann Peter Schmidt,<sup>87</sup> war spätestens seit 1746 zunächst als Fourier bei der neugegründeten Nassau-Saarbrücker Infanterie tätig.<sup>88</sup> Nach seiner Heirat 1754<sup>89</sup> mit Catharina Elisabetha Schnautigel (1730–1773),<sup>90</sup> einer Bürgerin aus Ottweiler, deren Vater Sattlermeister war, quittierte er vermutlich seinen Militärdienst, da er fortan als „*bey Serenissimi regentis Hochfürstlich Durchlaucht zu Nassau-Saarbrücken in Diensten*“<sup>91</sup> geführt wird. Ab 1757, mit der Geburt Johann Heinrichs, ist der Vater nun „*Laquai unserer [...] Fürstin*“<sup>92</sup> Sophie Erdmuthe von Nassau-

<sup>83</sup> Mit der Familie Johann Heinrich Schmidts hat sich zuerst Karl Lohmeyer beschäftigt, Lohmeyer 1951, S. 10f. – Dort auch eine unvollständige Auflistung der Vorfahren bis zur 6. Generation.

<sup>84</sup> Geboren 18.3.1691 in Neunkirchen, gestorben 18.3.1775 ebd. (vgl. Lohmeyer 1951, S. 10), heiratete am 23.4.1716 in Neunkirchen Anna Elisabetha Hoos, verwitwete Johann Philipp Graeser, (geb. zwischen dem 15. und 20.4.1684 in Neunkirchen, gest. 22.5.1764 ebd.).

<sup>85</sup> EvG Ottw., „Genealogisches Register der zur Pfarrei Ottweiler gehörigen Familien und Selen. So wohl der Stadt- als auch der Land-Gemeinde. Aus von hiesigen und anderen Kirchen-Büchern zusammen getragen“, von Joh. Christian Bartels, S. 180. – Auch Johann Heinrichs Onkel, Georg Leonhard Schmidt, war „*Herrschaftl. Jäger auf dem Creutzwald in Saarbl [Saarbrücken]*“. EvG Ottw., Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764, S. 212.

<sup>86</sup> 1753 ließ sich Fürst Wilhelm Heinrich von seinem Baumeister Friedrich Joachim Stengel (1694–1787) ein Lustschloss – Schloss Jägersberg – in unmittelbarer Nähe des 1570 errichteten Renaissance-Schlusses in moderner Commodité errichten, das vorwiegend zu Jagdzwecken genutzt wurde. Siehe zum Renaissanceschloss Zimmermann 1934, S. 72-74; Purbs-Hensel 1975, S. 55-60; Skalecki 2005; zu Schloss Jägersberg siehe Zimmermann 1934, S. 74-76; Paul 2005; Schneider 2005.

<sup>87</sup> Geboren am 12.6.1718 in Neunkirchen, gestorben am 19.2.1762 in Ottweiler.

<sup>88</sup> Lohmeyer 1951, S. 10; Hoppstädter 1957, S. 99. Beide ohne Quellenangabe. – Dieses Regiment bestand aus zwei Bataillonen und wurde 1745 von Fürst Wilhelm Heinrich auf Geheiß des französischen Königs aufgestellt. Wilhelm Heinrich, der selbst eine militärische Ausbildung in französischen Diensten absolviert hatte, wurde am 4. Februar 1746 Inhaber dieses Regiments. Hoppstädter 1957, S. 92. – Zur militärischen Laufbahn Wilhelm Heinrichs siehe ebd., S. 57-59. – Zu den für den König aufgestellten französischen Regimentern siehe auch Klitscher 1986, S. 15ff.

<sup>89</sup> Am 23. Juli 1754. Heiratseintrag im EvG Ottw., Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764: „*Peter Schmidt, bey Serenissimi regentis Hochfürstlich Durchlaucht zu Nassau-Saarbrücken in Diensten, Christoph Schmidts, des Herrschaftlichen Jägers zu Neunkirchen und seiner eheligen Frau Anna Elisabetha, einer geborenen Hossin ehl. Sohn, und Catharina Elisabetha Schnautigelin, Meister Christoph Schnautigels, Bürgers und Sattlers dahier in Ottweiler, und seiner ehelichen Frau Christina Magaretha, einer geborenen Witschin eheliche Tochter. [...] auf serenissimi gnädigsten Spezial-Befehl den 23. Juli nachmittags 4 Uhr in aedibus und in Gegenwart beydersits Eltern, auch verschiedener anderer christlicher Zeugen von Ottweiler, Neunkirchen und Wiebelskirchen in Gottes Namen priesterlich copuliret.*“ Siehe auch Verein 1870, S. 184; Lohmeyer 1951, S. 8.

<sup>90</sup> Catharina Elisabeth Schmidt wurde „*geboren d 23. Febr. getauft d 26. Febr.*“ 1730 und verstarb am 30. November 1773. EvG Ottw., Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764, S. 11. – Ihre Eltern waren Johann Christian Schnautigel (1696–1763) und Christina Magaretha, geb. Witschi (Tochter des Darmstädter Schlossers Benedict Witschi). Verein 1870, S. 369. – Das Elternhaus befand sich in Neumünster, Steinbacherstraße (ebd., Nr. 299). Vgl. auch Lohmeyer 1951, S. 10.

<sup>91</sup> Siehe Heiratseintrag im EvG Ottw., Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764.

<sup>92</sup> EvG Ottw., Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764, S. 11.

Saarbrücken (1725–1795).<sup>93</sup> Aus der Ehe gingen insgesamt sechs Kinder hervor: drei Töchter und drei Söhne, von denen nur die Söhne das Erwachsenenalter erreichten.<sup>94</sup>

Johann Heinrich Schmidt, der mittlere Sohn, war der einzige seiner Familie, der eine künstlerische Laufbahn einschlug. Sein ältester Bruder, Wilhelm Friedrich August (1756–1828), ging „außerhalb Landes“, um sich als Buchbinder in Schwerin „zu etablieren“.<sup>95</sup> Der jüngere Bruder hingegen, Johann Christian (1760 – gest. ?)<sup>96</sup>, blieb als einziges der Kinder in Ottweiler; nachdem er 1783 „Soldat unter Nassau Infanterie“<sup>97</sup> wurde, folglich in die Fußstapfen des Vaters trat, ließ er sich schließlich als Metzgermeister in Ottweiler nieder.<sup>98</sup>

Die Oberamtsstadt Ottweiler hatte seit dem 17. Jahrhundert einer Nebenlinie des Hauses Nassau-Saarbrücken als Residenz gedient und wurde nach der Vereinigung mit den restlichen linksrheinischen Nassau-Saarbrücker Landen unter Fürst Wilhelm Heinrich von Nassau Saarbrücken (1718–1768) im

---

<sup>93</sup> Lohmeyer vermutet, dass er später „anscheinend in Saarbrücken in Hofdiensten stand“, zumal er dort verstorben war. Lohmeyer 1951, S. 10.

<sup>94</sup> Die erste Tochter – noch im Jahr der Heirat geboren – verstarb unmittelbar nach der Geburt. „*Peter Schmidts, bey Serenissimi Regentis Hochfürstl. Durchlaucht zu / Nassau=Saarbrücken in Diensten, und seiner ehl. Frauen, Catharina / Elisabetha, einer geborenen Schnautigelin hochgebohrnes Töchterlin, / wurde, d. 25. Octobr. mit der = pag. Antecedente gemeldten Maria / Christina Gräffin, zu gleicher Zeit begraben. Vide supra indicem / recens natorum huius anni et mensis.*“ EvG OtW, Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764. – Eine weitere Tochter, Catharina Elisabeth, wurde 1759 geboren und verstarb im zweiten Lebensjahr am 24. April 1761. „*Catharina Elisabetha Schmidtin / [...] / geborenen in der hießigen Vorstadt d 24 Januar abends gegen [...] und / d 27 darauf getauft. pater: Johann Peter Schmidt, Laquay bey unsrer [...] / fürstin, mater anna cath. Elisabetha, geborenen Schnautigelin. testes. 1) Johann / Christoph Schmidt, Herrschaftl. forster zu Neunkirchen, des Kindes großvater. 2) / Georg Leonhard Schmidt, Herrschaftl. Jäger auf dem Creutzwald in Saarbl / des Kindes Oncle. 3) Christina Marg., Christian Schnautigel Bürgers / und Sattler Meisters, Ehefrau, des Kindes Großmutter. 4) Catharina H / Christian Hüy, hießigen Ratsherrn, ledige Tochter.f.*“ Ebd., S. 212.

<sup>95</sup> *Pflichtmäßiger Bericht die Immobilien-Abtheilung der Peter Schmidtschen kinder dahier betreffend* vom 13. März 1782, LA SB, WaisOtw 770, o. N. Seit spätestens 1782 war er als Buchbinder in Schwerin ansässig (siehe Landeshauptarchiv Schwerin, Volkszählungslisten von 1819, frdl. Hinweis von Elsbeth Andre, Schwerin, Landeshauptarchiv). Er erhielt am 23. September 1783 das Bürgerrecht der Schweriner Neustadt und war verheiratet mit Christine Maria Magdalena Schmidt, geb. Kalisch (geb. 1759 in Schwerin). Aus dieser Ehe gingen vier Kinder hervor: Friedrich und Wilhelm Schmidt, beide ebenfalls Buchbinder in Schwerin, Catharina Maria Schmidt und Georg Wilhelm Schmidt, letzterer lebte nach einem Medizinstudium in Berlin als Wundarzt in Güstrow. Wilhelm Friedrich August Schmidt starb im selben Jahr wie sein Bruder Johann Heinrich 1828, am 17. Juli.

<sup>96</sup> Am 23. Februar 1760 geboren und am 26. Februar getauft. Als Taufzeugen werden aufgeführt: „1) *Joh. Willhelm / Schmid. Herrschaftl. Jäger zu Öhrmingen in der Ober=grafschaft. 2) Johannes, / Joh. Christian Schnautigels, hießigen Bürgers und Sattlers ehlig lediger / Sohn. 3) Luisa Dorothea, H. Friederich Ludwig Hildebrands hießigen / Waisen Schreibers ehl. ledige Tochter. f.*“ EvG OtW, Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764, S. 212; vgl. auch Lohmeyer 1951, S. 7f.

<sup>97</sup> Am 11.12.1783 LA SB, WaisOtw 770, o. N.

<sup>98</sup> Seit 1791 als Metzger tätig, 1794 Metzgermeister (EvG OtW, Kirchenbuch der evangelisch-lutherischen Stadt-Gemeinde Ottweiler (1765–1798), S. 320, 347). Er heiratete 1790 Louisa Henrietta Martin: „*Johann Christian / Schmidt / Soldat unter Nassau-Infanterie, weyl. Joh. Peter Schmidt fürstler / Laquay ehelediger Sohn und Louisa Henrietta Msters [...] Christoph / Martin L. und Schneiders hieselbst eheledige Tochter sind d. 20. April / Kraft gnädigster Dispensation a proclam. Fol. Zu Niederlinxweiler / Priesterl. getrauet worden.*“ EvG OtW, Kirchenbuch der evangelisch-lutherischen Stadt-Gemeinde Ottweiler (1765–1798), S. 526. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor: Johann Christian Schmidt (geb. 1791), Philipp Christian Schmidt (geb. 1794), Catharina Blandina Schmidt (geb. 1796), in: EvG OtW, Kirchenbuch der evangelisch-lutherischen Stadt-Gemeinde Ottweiler (1765–1798), S. 320, 347, 373. Johann Carl Schmidt (geb. 1799), Johann Jakob Schmidt (geb. 1800 gest. 1800), in: EvG OtW, Kirchenbuch von 1798–1803 auf hiesige Municipat-Verwaltung gebracht, o. S.

18. Jahrhundert nur noch als dessen Nebenresidenz genutzt.<sup>99</sup> Nach der Regierungsübernahme von Fürst Wilhelm Heinrich entstanden in Ottweiler das so genannte *Witwenpalais*<sup>100</sup>, der so genannte *Pavillon*, eine ‚Maison de Plaisance‘ im Herrengarten (1758/59) als temporäre Aufenthaltsorte der Fürsten sowie die fürstliche Porzellanmanufaktur, die 1763 unter Fürst Wilhelm Heinrich gegründet wurde.<sup>101</sup> Unmittelbar neben dem ab 1756/57 im Bau befindlichen *Witwenpalais* in der Neumünsterer Vorstadt befand sich das Elternhaus von Schmidt.<sup>102</sup> Aufgrund dieser Nähe wie auch durch die Geburt Johann Heinrichs mag ein Zusammenhang zwischen der beruflichen Neuorientierung des Vaters zum Lakai bestehen, die genau in die Zeit fällt, als das *Witwenpalais* im Bau stand. Zwei Tatsachen, wovon eine mit der Örtlichkeit in Zusammenhang steht, führten schon früh zu weitgreifenden Spekulationen: Als Johann Heinrich drei Jahre alt war, wurde seiner Mutter nach mündlicher Überlieferung um 1760 ein Haus in der Wedtgasse im Zentrum von Ottweiler, nahe am Schlossplatz „Auf der Tensch“ gelegen, vom Fürsten Wilhelm Heinrich „geschenkt oder verkauft“<sup>103</sup>, in das die Familie Anfang des Jahres 1760 einzog.<sup>104</sup> Dieses „Geschenk“<sup>105</sup>, wie auch die Tatsache, dass der Fürst bei dem ältesten Bruder, Wilhelm Friedrich August, als Taufpate erwähnt ist,<sup>106</sup> führten zu der Vermutung, dass sich die Familie

<sup>99</sup> Hierzu Laufer 2000; Schneider 2000. – Wilhelm Heinrichs Bruder Carl erbte die rechtsrheinischen usingen-idsteinischen Gebiete.

<sup>100</sup> Der Bau galt in der bisherigen Forschung als Witwensitz von Wilhelm Heinrichs Gattin Sophie Erdmuth von Nassau-Saarbrücken (1725–1795) (Namensgebung eingeführt von Lohmeyer 1911, S. 126f.), was sich allerdings nicht beweisen lässt. Schneider deutet das Gebäude zuletzt „in typologischer wie funktioneller Hinsicht als Stadtpalais [...], das der fürstlichen Familie als standesgemäßes Quartier in der Oberamtsstadt zur Verfügung stand.“ Schneider 2000, S. 16; siehe auch Schubart 1971, S. 434–440.

<sup>101</sup> Siehe zur Porzellanmanufaktur Trepesch 2000 (dort auch die Zusammenstellung der älteren Literatur); Schülke/Trepesch 2005.

<sup>102</sup> Hansenplan Haus Nr. 18. – „Im Jahre 1740 stand auf der Stelle des jetzigen Hauses noch kein Gebäude; dagegen war im Jahre 1758 ein solches, dem Lakaen Peter Schmidt aus Neunkirchen (siehe No. 134) gehöriges vorhanden, wie dies aus einem Stadtgerichts=Protocolle vom 1. Juni 1758 hervorgeht, inhaltlich dessen dieser Peter Schmidt seine Nachbarn [...] wegen der gemeinschaftlichen Suge zwischen ihren Häusern verklagt hatte.“ Verein 1870, S. 31, Nr. 18 (zur Lokalisierung des Hauses siehe Übersichtskarte zur Häuser- und Familienchronik der Stadt Ottweiler, mit Erläuterungen von Christoph Wälder, Ottweiler 1980, Nr. 18, nordwestlich vom *Witwenpalais*, in: ebd.); auch Karg 1980, S. 70.

<sup>103</sup> Hansenplan Haus Nr. 149. Verein 1870, S. 31.

<sup>104</sup> Zuerst Hansen in: Verein 1870, S. 202; auch Lohmeyer 1951, S. 9 (ohne Nachweis).

<sup>105</sup> In der Literatur zu Schmidt wird nur noch von einem „Geschenk“ gesprochen, obwohl Hansen auch den Verkauf vermutet. Z. B. Lohmeyer 1951, S. 9; Karg 1968, der darüber hinaus fälschlicherweise vermutet, dass dieses nach dem Tod ihres Mannes erfolgt sei.

<sup>106</sup> Bei seiner Taufe am 11. März 1756 werden genannt: „Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Wilhelm Heinrich, regierender Fürst zu Nassau, Graf zu / Saarbrücken und Saarwerden, Herr zu Lahr, Wißbaaden und / Idstein, p. p. Sr. Königlichen Majestät in Frankreich Höchstbestellter / General-Lieutenant und Obrister über ein Deütsches Regiment / zu Pferd, wie auch des Königl. Polnisch=weissen Adler- und St. / Hubertus Ordens Ritter etc. etc.“ genannt und auch „der Durchlauchtig / ste Prinz und Herr, Herr Friedrich August, Printz zu Nassau= / Üsingen, p. p. Sr. Römisch=Kaysenlichen Majestät dormalig= / ger Hochbestellter Rit=Meister [...]“ Beide waren nach dem Gebrauch des 18. Jahrhunderts nicht persönlich anwesend, sondern wurden durch sechs weitere Personen vertreten: „S. T. Herr Frie= / drich August Bause, Hochfürstl. Nassau=Saarbrückischer Amts=Keller / dahier, S. T. Herr Ludwig Albrecht Abraham Hildebrand, R. Ministerii / Candidatus, S. T. Herrn Friedrich Ludwig Hildebrands, Hochfürstl. / Fiscals u. Waysen=Schreibers allhier ehlig. Sohn. [...] Lycci nostratis bonarum artium Studiosus, Jungfer / Henriette Wilhelmine Maria Posthin, Sr. HochWohlehrwürdigen / Herrn Philipp Andreas Posthen, zweyten Stadt=Pfarrers, und / Consistorial=Convents Assessoris dahier, ehliche Jungfer Tochter / Frau Maria Elisabetha Jungin, weyl. Hn. Johann Philipp / Jungs, Gerichts=Schöffen, Handels=Mans und Kronen=Wirths / allhier hinterlassene Witwe, und Fr. Francisca Cornelia / Simonin, Hn. Johan Paul Simons, Herrschaftl. Zoll=Einnehmers, /

Schmidt „aus irgend welchen Ursachen der ganz besonderen Gnade des Fürsten Wilhelm Heinrich erfreut“ haben solle<sup>107</sup> und spekulativ eine Liaison zwischen der Mutter und dem Fürsten angenommen wurde, die in der Behauptung gipfelt, dass der Erstgeborene, Wilhelm August Schmidt, ein illegitimer Sohn des Fürsten sei.<sup>108</sup> Am Ende dieser Reihung von Spekulationen wird Johann Heinrich ebenfalls in den Stand eines illegitimen Sohns des Fürsten erhoben.<sup>109</sup> Da aber das sogenannte *Witwenpalais* ab 1756/57 im Bau war und das Elternhaus sich unmittelbar daneben befand, wird, wie schon Hansen und Schwingel vermuteten, das Schmidt'sche Haus „mit Rücksicht auf den projectirten Bau von der Herrschaft erworben und abgerissen“ und „nach Vollendung des herrschaftlichen Hauptbaues das heutige Roth'sche Haus als Wohnung für Hofbedienstete angebaut“<sup>110</sup> worden sein, was das mysteriöse ‚Geschenk‘ des Fürsten als einen Tausch beziehungsweise regulären Kauf relativiert.<sup>111</sup> Auch die Tatsache, dass Fürst Wilhelm Heinrich bei Wilhelm Friedrich August Schmidt als Taufpate aufgeführt ist, dürfte vor allem auf einer Gepflogenheit des 18. Jahrhunderts beruhen, dass bei der Taufe der Kinder, insbesondere aber der des ersten Sohnes von Hofangestellten, der Landesherr oftmals als Taufpate eingesetzt wurde, der – wie auch im vorliegenden Fall – sich durch andere Personen bei der Taufe vertreten ließ.<sup>112</sup>

Nur zwei Jahre nach dem Umzug in die Wedtgasse, als Johann Heinrich fünf Jahre alt war, verstarb sein Vater (1762). Die Mutter starb elf Jahre später, 1773, im Alter von 43 Jahren. Der 16-jährige Johann Heinrich Schmidt und seine Brüder waren fortan Vollwaisen, und für ihre Betreuung und zur Wahrung ihrer Belange war nun die Waisenschreiberei in Ottweiler verantwortlich.<sup>113</sup> Aufgrund der im

---

*Handels=Manns und Buch=Binders dahier ehliche Frau [...].*“ EvG Ottw, Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764; vgl. auch Lohmeyer 1951, S. 7.

<sup>107</sup> Lohmeyer 1951, S. 6.

<sup>108</sup> Karg 1968.

<sup>109</sup> „Vielfach wird behauptet“, so Werner Karg, der Maler „sei ein illegitimer Sohn des Fürsten Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken gewesen, und der Lakai der Fürstin hätte auf Anweisung Wilhelm Heinrichs die Mutter des späteren Malers geheiratet.“ Werner Karg versucht dies durch die „unverwechselbare Ähnlichkeit des späteren Malers mit dem Saarbrücker Fürsten“ zu untermauern. Karg 1968. – Zur weiteren Bekräftigung dieser Argumentation wird auch die oben erwähnte Patenschaft des Fürsten beim älteren Bruder, Wilhelm August Schmidt, herangezogen. Lohmeyer 1957, S. 113. – Dessen nicht genug, wird behauptet, dass die Mutter „vor ihrer Ehe mit Johann Peter Schmidt eine uneheliche totgeborene Tochter zur Welt brachte, die wahrscheinlich aus ihrer Liebschaft zu dem Saarbrücker Fürsten hervorging.“ Karg 1968.

<sup>110</sup> Verein 1870, S. 31.

<sup>111</sup> Hansen berichtet, sich auf mündliche Überlieferungen berufend, zu diesem Haus, das zuvor Amtskeller war und dann zeitweise als Lateinschule diente: „Späterhin wurde dasselbe von dem Fürsten der Cath. Elis. Schnautiegel, Ehefrau des fürstlichen Lakaien Peter Schmidt, geschenkt. Durch Kauf vom 5. Februar 1784 kam hierauf Zacharias Weiler für den Preis von 1100 fl. in den Besitz des Hauses und vererbte dasselbe auf seine beiden Söhne Salomon und Jakob Weiler und die Tochter, Ehefrau Bonnevit Coblenz.“ Verein 1870, Nr. 149, S. 202. Auch Schwingel greift diesen Argumentationsstrang auf. Schwingel 1950, S. 133; ferner Lohmeyer 1951, S. 9; Karg 2000, S. 32.

<sup>112</sup> Ein weiteres zeitgenössisches Beispiel ist u. a. der Pfalz-Zweibrücker Hofmaler Johann Christian von Mannlich (1741–1822), bei dessen Kindern Herzog Carl II. August (1746–1795) und dessen Frau Maria Amalia Taufpaten waren. Mannlich 1966, S. 216, S. 235. – Johann Christian von Mannlich war verheiratet mit Maria Sophia (geb. 1739). Aus der Ehe gingen zwei Kinder hervor: Karoline von Mannlich (1784–1830) und Carl August Christian von Mannlich (1787–1832). Zu Mannlich siehe Sichel 1932; Roland 1956, S. 128–150, 177–203; Weber 1987, S. 489–566.

<sup>113</sup> Karg behauptet, dass sich nun „Fürst Ludwig des jungen Malers“ angenommen hätte. Karg 1984, S. 84; Karg 1968; Karg 1997, S. 1; Karg 2000, S. 32. – Diese Vermutung basiert auf den Äußerungen Lohmeyers, der aber noch allgemein die



18. Jahrhundert erst spät eintretenden Volljährigkeit im Alter von 26 Jahren, mit der eine Eigen- und Rechtsverantwortlichkeit verbunden war, unterstand Schmidt die folgenden zehn Jahre der Obhut und den Weisungen der Waisenschreiberei.<sup>114</sup>

Für die künstlerische Entwicklung Schmidts werden erste Impulse im Zusammenhang mit der Porzellanmanufaktur angenommen, die sich seit 1763 in unmittelbarer Nähe des *Witwenpalais* in Ottweiler befand.<sup>115</sup> Zwar fehlen hierzu die Quellen – auch im Verzeichnis der Manufaktur-Mitarbeiter erscheint sein Name nicht<sup>116</sup> – doch ist eine Kenntnis der Produktionsabläufe der Porzellanherstellung sowie der Dekorationsmalerei nicht auszuschließen. Noch vor dem Tod seiner Mutter (1773), vermutlich schon 1771, spätestens jedoch 1772, ging Johann Heinrich in die nahe gelegene Residenzstadt Saarbrücken<sup>117</sup> und wurde gemeinsam mit Johann Friedrich Dryander (1756–1812)<sup>118</sup> und Johann Caspar Pitz (1756–1795)<sup>119</sup> Schüler des Malers Johann Jakob Samhammer (1728–1787)<sup>120</sup>, der sich wohl seit 1759 am Nassau-Saarbrücker Hof aufhielt.<sup>121</sup> Den nunmehr gesicherten Nachweis für

---

„fürstliche Familie“ benennt. Lohmeyer 1951, S. 10; Lohmeyer 1957, S. 114; auch Schwingel 1950, S. 51. Hannig 1951 geht davon aus, dass Fürst Wilhelm Heinrich als Förderer tätig war. – Zu Amt und Funktion des Waisenschreibers siehe Rudnick 1968.

<sup>114</sup> Diese bestimmte den Ottweiler Bürger Herrn Übe und den Waisenschreiber Keiser als Vormünder für Johann Heinrich. Brief von Johann Heinrich Schmidt vom 13. März 1784 aus Mannheim an die Waisenschreiberei in Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N.

<sup>115</sup> Lohmeyer vermutet, dass Schmidt dort „eine Art von erstem Unterricht“ erhalten habe und „bei Bemalung von Werkstücken schon in seiner Jugend mit tätig“ gewesen sein könnte. Lohmeyer 1950, S. 64; Lohmeyer 1951, S. 13; Lohmeyer 1957, S. 113. – Dieser Vermutung schließt sich Werner Karg fast wörtlich an. Karg 1968; Karg 1980, S. 70; Karg 1981, S. 5; Karg 1984, S. 84; Karg 1997, S. 1; Karg 2000, S. 32.

<sup>116</sup> Siehe hierzu Scharwath 2000, S. 50.

<sup>117</sup> In der älteren Literatur wird schon 1772 vermutet. Lohmeyer 1957, S. 114; Karg 1968; Karg 1980, S. 70; Karg 1981, S. 5. – Später nimmt Karg erst 1774 an. Karg 1984, S. 84. – Gerda Kircher geht davon aus, dass Schmidt 1773, nach dem Tod beider Eltern, nach Saarbrücken ging. Kircher 1952, S. 797; auch Werner Karg nimmt unbegründet an, dass „Fürst Ludwig [ihn an die Saarbrücker Residenz] gerufen hatte.“ Karg 1980, S. 70; Karg 2000, S. 32; auch Sattel Bernardini 2006, S. 66.

<sup>118</sup> Dryander notiert in seinem heute verschollenen Familienbuch, dass er 1772 zu Samhammer in die Lehre gekommen ist. Familienbuch, ehemals Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken, heute verschollen. Betreffende Stelle im Originalwortlaut zit. bei: Lohmeyer 1928, S. 2; Lohmeyer 1930, S. 3; Fegert 1996, S. 3. – Zu Dryander siehe Lohmeyer 1953; Lohmeyer 1954; Lohmeyer, Dryander 1954; Literaturzusammenfassung zu Dryander bei Trepesch 1995; AKL, Bd. 29, S. 556f.

<sup>119</sup> Von Pitz wurde bisher lediglich vermutet, dass er zunächst bei Samhammer ausgebildet wurde, um dann an den Pfalz-Zweibrücker Hof zum Hofmaler Johann Christian von Mannlich (1741–1822) zu wechseln. Den gesicherten Nachweis liefert der Altertumsforscher und Antiquar Aloys Ludwig Hirt (1759–1837), der in seiner Besprechung der gemeinsamen Ausstellung von Schmidt und Pitz in Rom schreibt: „Ich bemerke im voraus, dass diese beyden Künstler ihre ersten Lehrjahre in Saarbrücken unter dem nemlichen Meister zubrachten.“ Hirt 1789, S. 82. – Zu Pitz siehe vor allem Philippi 1966; Jung 1989.

<sup>120</sup> Siehe zu Samhammer den im Druck befindlichen Aufsatz der Verfasserin.

<sup>121</sup> Insgesamt ist darauf hinzuweisen, dass die Maler, welche am Nassau-Saarbrücker Hof tätig waren, weder in Hinblick auf deren Leben und Werk noch deren Beziehungen untereinander ausreichend untersucht sind. Zwar existiert eine Vielzahl kleinerer Studien, doch fehlt es an monografischen Untersuchungen zu einzelnen Künstlern. Die bisher einzigen künstlermonografischen Versuche sind zwei Magisterarbeiten: Philippi 1966 und Fegert 1996. – Ein erstes Interesse für diesen Themenkomplex der höfischen Kunst des Saarbrücker Raumes entstand aus regionalhistorischer Sicht zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit Karl Lohmeyers grundlegender, 1911 publizierter Monografie zum Nassau-Saarbrücker Generalbaudirektor Friedrich Joachim Stengel (1694–1787) (Lohmeyer 1911) und spätestens seit der im Jahre 1924 einsetzenden, umfangreichen Sammel- und Ausstellungstätigkeit des Heimatmuseums der Stadt Saarbrücken durch dessen ersten Direktor, Hermann Keuth (1888–1974), nahmen sich Lohmeyer und Keuth der höfischen Kunstproduktion des 18. und

Schmidts Ausbildung unter Samhammer bietet die „*Auflistung der elterlichen Güter*“ von 1773, die aus Anlass des Todes der Mutter angelegt wurde und in der vermerkt ist, dass „für die verfloßene / Lehrzeit an H. Samhamer“ noch 37,15 Gulden zu zahlen seien<sup>122</sup>, wobei es sich wahrscheinlich um eine Jahressumme handelt. Johann Jakob Samhammer, der Hofmaler am Nassau-Saarbrücker Hof war<sup>123</sup>, nachdem er unter Johann Christian Fiedler (1697–1765) am Hessen-Darmstädter Hof gelernt hatte, wird seit Karl Lohmeyer der so genannten „Saarbrücker Malerschule“ beziehungsweise „saarländischen Malerschule“ zugerechnet, als dessen Begründer und Lehrer er sich verdient gemacht habe.<sup>124</sup> Zu

---

frühen 19. Jahrhunderts im Saarraum an. Siehe hierzu Scharwath, Heimatmuseum 1999. – Keuth gelang der Erwerb der Malernachlässe von Johann Friedrich Dryander (1926/27) (Trepesch 1995, S. 7, 9, Anm. 7) und Johann Caspar Pitz (1935) (Keuth 1936; Philippi 1966, S. 1), die in verschiedenen Ausstellungen gezeigt wurden. Eine erste Ausstellung des Dryander-Nachlasses erfolgte 1926. Trepesch 1995, S. 7. – Die große Ausstellung mit Kunstschatzen aus saarländischem Privatbesitz von 1930 förderte ebenfalls zahlreiche höfische Kunstwerke zu Tage. Keuth 1930. – Eine von Keuth geplante Ausstellung des Pitz-Nachlasses ist aufgrund des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs nie erfolgt. Philippi 1966, S. 2; weiterführend Lohmeyer, Pitz 1911; Lohmeyer 1912; Lohmeyer 1928; Keuth 1936; siehe auch Bild der Kultur 2004, S. 19, 247, 350.

<sup>122</sup> Auflistung der elterlichen Güter, 24. Oktober 1773, LA SB, WaisOtw 763, o. N. – Im Gegensatz hierzu vermutet Gerda Kircher, dass die Samhammer-Schüler „durch hochherzige Stipendien ihres Landesherrn gefördert waren.“ Kircher 1952, S. 797. Aus der „*Auflistung der elterlichen Güter*“ wird aber deutlich, dass die Familie die Ausbildung selbst zahlen musste.

<sup>123</sup> Ob Samhammer die Stellung eines jährlich besoldeten Hofmalers des Fürstentums Nassau-Saarbrücken bekleidete, ist aus den erhaltenen Quellen bislang nicht ersichtlich. Den Hinweis auf sein Hofmalertum liefert einzig 1772 dessen Schüler Dryander im erwähnten Familienbuch, in dem dieser berichtet, dass er „zum Hofmaler Samhammer“ kam. Johann Georg Wille (1715–1808) bezeichnete ihn bei seinem Parisaufenthalt einmal als „peintre de S. A. S. le prince de Nassau-Saarbrück“ und einen Monat später dann als „peintre de Darmstadt“ – vermutlich eine Verwechslung Willes, die aber zumindest auf Samhammers anhaltenden Kontakt zum Darmstädter Hof verweist. Wille 1857, Bd. 1, S. 130, 134. Emmerling vermutet fälschlicherweise, dass Samhammer am Zweibrücker Hof tätig gewesen sei, Emmerling 1936, S. 17, 48. – Wahrscheinlich hat Fürst Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken Samhammer in ähnlicher Art und Weise beschäftigt wie später dessen Sohn, Fürst Ludwig, den Maler Johann Friedrich Dryander: Zwar wurde Dryander zum Hofmaler ernannt, wie das erhaltene *Decretum* bezeugt, aber eine jährliche Besoldung erhielt er nicht. „6 xr / *Decretum* / Nachdem Wir gnädigst resoliert haben, / den Mahler Friedrich Dryander von St. Johann zu unserm Hofmahler, wie hierdurch geschie / het, gnädigst anzunehmen und zu bestellen; / so wird demselben gegenwärtiges Decret / zu seiner desfallsigen Legitimation in Gnaden / hiermit ertheilet. / Saarbrücken d 16<sup>ten</sup> Ja= / nuary 1788 / LFürstZuNaßauSaarbrücken / Taxa 30. xr. / Stempl: 6. xr.“ Vom 16. Januar 1788, Saarland Museum, Alte Sammlung, Inv. Nr. BII-30. – Günter Scharwath deutete diesen Sachverhalt dahingehend, dass „Dryander, wie es in dem *Dekret* festgehalten ist, Tax- und Stempelgebühren für die Ausfertigung des Dokumentes zu zahlen hatte“, was darauf hinweise, „daß seine Bestallung zum nassau-saarbrückischen Hofmaler keinen regelmäßig dotierten Posten bedeutete; es war lediglich die Verleihung eines Titels zu beiderseitigem Nutzen“. Scharwath 1994, S. 176. Im Anschluss an Scharwath auch Fegert 1996, S. 4f. – Als Hofmaler erhielt Dryander Aufträge vom Hof und wurde für jedes abgelieferte Gemälde, jede Miniatur, jede Zeichnung oder gar Stickvorlage oder das Doublieren von Landkarten eigens bezahlt. Vgl. hierzu das Arbeitsbuch von Johann Friedrich Dryander, vollständig transkribiert in der Magisterarbeit von Elke Fegert. Fegert 1996, S. 110-167.

<sup>124</sup> Unter den Malern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete nach Lohmeyer der so genannte „Frankfurter und Darmstädter Malerkreis“ mit Johann Christian Fiedler (1697–1765), Justus Juncker (1703–1767) und Johann Georg Trautmann (1713–1769) einen ersten erkennbaren Künstlerkreis, der „so manche Fäden in die nassauische Saarresidenz“ gezogen habe (Lohmeyer 1953, S. 85). Neben Darmstadt und Frankfurt a. M. nahm Lohmeyer an anderer Stelle noch Mainz hinzu (vgl. Lohmeyer 1958, S. 35). 1928 bezeichnete Lohmeyer diesen „Kreis“ als „mehr bürgerlich-holländisch eingestellten reichsstädtischen Malerkreis“ und nahm noch den Frankfurter Maler Johann Andreas Nothnagel (1729-1804) hinzu. Lohmeyer 1928, S. 223; Lohmeyer 1930, S. 3; zu Nothnagel siehe Thieme/Becker, Bd. 25, S. 524. – Weitere Künstlerbeziehungen nach Zweibrücken und Mannheim veranlassten Lohmeyer, zunächst noch von einer „südwestdeutschen Malerschule“ zu sprechen, zu deren Protagonisten er, eine Generation später, Johann Friedrich Dryander und Johann Caspar Pitz zählte. Beide waren für ihn auch „eigentliche Saarbrücker Maler“, da sie – in Saarbrücken geboren – lange Jahre am dortigen Hof tätig waren. Lohmeyer 1912, S. 64; vgl. auch Lohmeyers Konzeptpapier zum Heimatmuseum von 1925, veröffentlicht in: Saarheimat 29 (1985), Nr. 12, S. 304f. – Nachdem Lohmeyer 1955 von einer Anfang der 1770er Jahre „neu sich bildenden Saarbrücker Malerschule“ gesprochen hatte, fasste er im folgenden Jahr drei Maler, nunmehr Dryander, Pitz und Schmidt, zu einem „Malerdreigestirn“ zusammen, die „wohl nacheinander ihre Ausbildung im Schloßatelier Johann Jakob Samhammers in der Saarbrücker Residenz“ erhalten hätten. Lohmeyer 1955, S. 53; Lohmeyer 1956, S. 14. – Eine weitere Publikation zum Werk dieser Maler, anlässlich des 200. Geburtstages von Johann

dieser ‚Schule‘ sollen auch Schmidt, Dryander und Pitz gehören. Die Begriffsbildung, die sich bis heute kritiklos erhalten hat,<sup>125</sup> ist allgemeiner in Nassau-Saarbrücker Maler oder Saarbrücker Maler zu korrigieren, denn die wenigen Fakten und unklaren Definitionsversuche legen den Schluss nahe, dass es sich hierbei um eine künstliche Begriffsbildung handelt,<sup>126</sup> die eine inhomogene Malergruppe bezeichnet, einen losen Zusammenschluss mit dem Hof verbundener Maler, die zu Beginn der 1770er Jahre für kurze Zeit im Umfeld des Hofes arbeiteten.<sup>127</sup> Davon abgesehen waren im Umfeld des

---

Friedrich Dryander, ebenfalls 1956 veröffentlicht, nutzte Lohmeyer, um die begonnene Aufwertung voranzutreiben und mit dem Begriff der „saarländische[n] Malerschule“ zu untermauern. Lohmeyer, *Die Schule* 1956, S. 38.

<sup>125</sup> Rudolf Bornschein, Direktor des Saarland Museums in der Nachkriegszeit, knüpfte 1964 an die Lohmeyer'sche Begriffsbildung an und sprach anlässlich einer Präsentation von Neuerwerbungen des Saarland Museums von „saarländischen Malern“ und einer „saarländischen Malerschule“. Saarbrücken 1964, o. S. – Schon 1941 sprach er von einer „saarländischen Malergeneration“. Bornschein 1941. – Diesem Vorbild folgte Sabine Jung 1989 in ihrer biographischen Skizze zu Johann Caspar Pitz und ließ die bisher aus vagen Formulierungen hervorgegangene Bestimmung einer „Saarbrücker Malerschule“ zur Gewissheit werden. Jung 1989, S. 83f.; siehe auch Lohmeyer 1955, S. 53. – Zuletzt sprach Wolfram Morath 1995 im Zusammenhang mit der Charakterisierung der Malereibestände der Alten Sammlung des Saarland Museums von einem „vorgefundenem Ensemble der ‚Saarbrücker Malerschule‘.“ Wolfram Morath, *Die Gemälde bis 1800*, in: Kat. Saarbrücken 1995, S. 103-120, hier S. 104.

<sup>126</sup> Dass Lohmeyer eine ‚Malerschule‘ zu benennen sucht, mag neben der beabsichtigten Aufwertung der regional-saarbrücker Kunst im Kontext der Kunstgeschichtsschreibung seiner Zeit verankert sein; denn das Klassifizieren nach ‚Malerschulen‘ bildete seit den Anfängen der Kunstgeschichtsforschung im 19. Jahrhundert ein zentrales und beliebtes Instrument, mit dem stilgeschichtliche Leitlinien aufgestellt wurden, um chronologische und kunstlandschaftliche Zusammenhänge zu erfassen. So beispielsweise bei Franz Theodor Kugler (1808–1858), der mit großer publizistischer Breitenwirkung – ähnlich wie Karl Schnaase (1798–1875) – die Weltkunstgeschichte als Entwicklungsgeschichte der Stile beschrieb und dessen Malerei-Kapitel sich vornehmlich nach Schulen gliedern. Kugler 1842. – Diese Betonung einer eigenständigen Entwicklung der Kunst der Saarregion war zudem politisch motiviert, denn in den 1920er und 1930er Jahren sollte im Vorfeld des „Saarkampfes“ das „deutsche Element“ des Saargebietes auch in der wissenschaftlichen Forschung besonders unterstrichen werden. Vor allem Museumsdirektor Keuth versuchte mit seinen volkswundlich orientierten Arbeiten die kulturelle Verwurzelung des Nassau-Saarbrücker Hofes in der „deutschen Kultur“ nachzuweisen; sein Assistent Rudolf Bornschein charakterisierte die „saarländische Malergeneration des 18. Jahrhunderts“ als Generation, deren Tätigkeit sich „im wesentlichen auf dem Heimatboden abgespielt“ habe und deren Werk sich in den größeren Rahmen „der südwestdeutschen Kultur“ einfüge. Hierzu Scharwath, *Heimatismuseum* 1999, S. 33; Bornschein 1941, S. 11. – Zudem muss die seit der Nachkriegszeit übliche Begriffsbildung „saarländische Malerschule“ als unglücklich bezeichnet werden, da der Terminus ‚Saarland/saarländisch‘ erst mit der Bildung des Saarlandes in seinen heutigen Bundeslandgrenzen 1955 zu einem feststehenden Begriff wurde, wenngleich der Begriff ‚Saarland/saarländisch‘ als kulturgeschichtlicher Begriff durchaus schon in den 1920er Jahren Verwendung gefunden hat.

<sup>127</sup> Lediglich Johann Friedrich Dryander, der 1788 zum Hofmaler ohne feste Besoldung ernannt wurde und die meisten damals vergebenen Aufträge für den Hof ausführte, darf seit seiner Ernennung eine gewisse Vorrangstellung eingeräumt werden. Die Ernennung erfolgte 1788; siehe Scharwath 1994, S. 176. – Seine Werke wurden nach der Französischen Revolution von ‚Malerdilettanten‘ kopiert, die nach Lohmeyer auch Schüler von Dryander waren, wobei sich diese Vermutung nicht durch Dryanders Malerbuch bestätigen lässt. Zu nennen sind hier Johann Anton Koehl (1751–1819), Johann Ludwig Lex (1766–1820) und, eine Generation später, Emil Lukas (1833–1864), der Schüler des Dryander-Cousins Ludwig Friedrich Dryander (1750–1853) gewesen sein soll. Sie versuchten an die örtlich-höfische Tradition anzuknüpfen und eine verklarte Sicht auf die vergangene Fürstenzeit zu entwerfen. So u. a. durch Darstellungen von damals schon zerstörten Bauwerken (Schlossansichten, Idealansichten von Saarbrücken). – Zu Koehl: Stadtschreiber in St. Johann. Zimmermann 1932, S. 295; Götz 1961; Götz 1968; Anton Korn; Peter Werth, *Die ‚Glaskoehl‘ aus St. Johann*, Manuskript im Besitz der Verf., S. 6; ferner Korn/Werth 1995, S. 122. – Zu Lex: Nachlassteile in der Alten Sammlung des Saarland Museums. Zimmermann 1932, S. 295; Thieme/Becker, Bd. 23, S. 166; Trepesch 1999. – Zu Lukas: Enkel des Sektfabrikanten J. F. Lukas; Lohmeyer 1930, S. 6. – Inwiefern schließlich andere Schüler, denen Dryander Zeichenunterricht erteilte – die durch sein sorgfältig geführtes Malerbuch überliefert sind –, malerisch aktiv wurden, muss offen bleiben. Am ehesten ist hier Margarete Schmidt geb. Röchling (1785–1813), zu erwähnen, die seit 1796 Unterricht bei Dryander nahm. Ihr Porträt von Dryander von 1806 in der Alten Sammlung des Saarland Museums (Kat. Saarbrücken 1995, Kat. Nr. 71) zeigt sie mit einer Zeichnung in der Hand. – Dryander erteilte u. a. folgenden Personen, oft auch Kindern und Jugendlichen, Zeichenunterricht: Herrn Schultz (1792), von Waldbrunn (1792), Herrn Böcking (1796), Fr. Rupp (1797), Fr. Kraemer, Herrn Muet (1798), Kieso (1804), Sophia Schmidtborn, Delille, Korn (1805), Sabe Talma, Carl Schmidtborn, Heinrich Korn, Hafner (1807), Jacob Karchers Kinder,

Nassau-Saarbrücker Hofes in der Zeit von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Französischen Revolution weitaus mehr Maler tätig.<sup>128</sup> Darüber hinaus wird seit Karl Lohmeyer angenommen, dass

Tonet, Carl Wagner (1807), Helm etc. Vgl. die Transkription des Malerbuchs bei Fegert 1996, S. 110ff. – Insofern hätte die Bezeichnung ‚Dryander-Schule‘ aus heutiger Sicht eine größere Berechtigung, als die der ‚Saarländischen‘ bzw. ‚Saarbrücker Malerschule‘. Jedoch fehlen für die Kriterienbildung einer Schule die Grundlagen. Kunstwerke einer ‚Schule‘ besitzen Gemeinsamkeiten, die sich z. B. durch das Aufgreifen von Traditionslinien und auch durch fortlaufende Lehrer-Schüler-Verhältnisse eindeutig bestimmen lassen. Im Falle der ‚Saarländischen‘ bzw. ‚Saarbrücker Malerschule‘ ist das Herausarbeiten und die Anwendung solcher Kriterien kaum möglich. Von Samhammer, dem angeblichen Begründer, existiert nur ein einziges gesichertes Werk. Siehe ausführlich zu den beiden, Samhammer zugeschriebenen, Gemälden in der Alten Sammlung des Saarland Museums, den im Druck befindlichen Aufsatz der Verf. – Die Schülerschaft Samhammers war zudem sehr klein, nur das „Dreigestirn“ Dryander, Pitz und Schmidt, wird in diesem Kontext genannt. Ferner werden auch Nikolaus Lauer, Johann Jakob Staudt und Johann Ludwig Lucius erwähnt, für die aber jegliche Nachweise fehlen. – Von Dryander, Schmidt und Pitz sind Werke aus den Schülerjahren nur in sehr unterschiedlicher Dichte erhalten. Von Dryander ist auch das Nachlass-Konvolut im Saarland Museum am besten dokumentiert, von Schmidt sind nur wenige Werke aus seiner Anfangszeit nachgewiesen, jedoch lassen sich bei beiden immerhin Übungsblätter auf vergleichbarem handwerklichem Niveau feststellen (**Kat. Nr. 114-118**). Auch von Pitz sind einige Werke erhalten, die den Übungscharakter der Frühzeit verdeutlichen. Erst in seiner römischen Zeit nähert sich sein Werk dem von Schmidt an. Die jeweils nur kurzen Entwicklungszeiträume in den Anfangsjahren dieser Maler erlauben es jedoch nicht, eine Schule zu definieren und deren Konturen hinreichend herauszuarbeiten. Vielmehr bedarf es personeller Kontinuitäten, einer größeren Schülerschaft sowie ausreichender Werkkomplexe aus einer gemeinsamen Schaffenszeit, wie auch spürbare stilistische Leitlinien, die sich im jeweiligen Gesamtwerk niederschlagen und aus denen sich klare Gemeinsamkeiten ableiten lassen. Jeder der drei Künstler entwickelte sich nach der anfänglichen Lehrzeit unterschiedlich weiter: Dryander blieb einem handwerklich orientierten Hofmalertum treu und schuf zahllose solide Porträtmalereien für die Höfe in Saarbrücken und Darmstadt, Schmidt hingegen wandelte sich unter dem Eindruck Italiens zum Klassizisten und Pitz nahm bei seinem Romaufenthalt klassizistische Einflüsse auf und verband diese bei seiner Rückkehr nach Deutschland mit seinem Hofmalertum, was ihn wiederum Dryander näher brachte.

<sup>128</sup> Einzige Künstlerauflistung bei Zimmermann 1932, S. 294-296. – Die meisten dieser Maler und Dekorateure führten nur vereinzelte Aufträge aus, wozu insbesondere Simon Feylner (1726–1798), Giuseppe Ignazio Appiani (1706–1785), Johannes Müller und Christian Georg Schütz d. Ä. (1718–1791) zählten. Alle vier waren an der Ausstattung des neu errichteten Saarbrücker Residenzschlosses beteiligt. – Feylner malte 1757 den Speisesaal im Saarbrücker Schloss „à la porcelaine“ aus. Er war Modellmeister bzw. Direktor in den Porzellanmanufakturen Höchst, Fürstenberg und Frankenthal. Lohmeyer 1911, S. 102f.; Zimmermann 1932, S. 295; Thieme/Becker, Bd. 11, S. 357f. – Appiani war ab 1743 in Saarbrücken tätig. Während Zimmermann noch von einer Fehlzuschreibung ausging (Zimmermann 1932, S. 294), konnte Paul Zubeck 1969 ein Zeichnungskonvolut Appianis mit Vorstudien für Supraporten im Festsaal des Schlosses bestimmen. Zubeck 1969; AKL, Bd. 4, S. 561. – Müller soll um 1749/50 Supraporten für das Saarbrücker und Biebricher Schloss angefertigt haben. Lohmeyer 1911, S. 103; Thieme/Becker, Bd. 25, S. 234; Zimmermann 1932, S. 296. – Schütz (Maler und Radierer) arbeitete drei Jahre an den Höfen von Hohenzollern und Nassau-Saarbrücken. Lohmeyer 1911, S. 103; Zimmermann 1932, S. 296; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 314ff. – Darüber hinaus sind weitere Namen am Nassau-Saarbrücker Hof bekannt: Ein Maler namens Koch, der älteste Sohn eines Pfarrers in Limbach bei Homburg, ging, nachdem er in Saarbrücken „das Malen erlernte“, um 1758 gemeinsam mit Johann Christian von Mannlich an die Zeichnungsakademie nach Mannheim. Mannlich 1966, S. 14; Roland 1956, S. 227, Anm. 7. – Franz Lippold(t) (1688–1768) aus Frankfurt fertigte um 1745 die signierten Bildnisse des Fürsten Wilhelm Heinrich und seiner Frau Erdmuth (heute im Besitz des Duc Decazes). Thieme/Becker, Bd. 23, S. 278; Zimmermann 1932, S. 295. Die Zuschreibung eines Großporträts von Wilhelm Heinrich in der Alten Sammlung des Saarland Museums (Kat. Saarbrücken 1995, Kat. Nr. 92) ist unbegründet und fragwürdig (im Katalog Saarbrücken 1994, Kat. Nr. 84 noch als unbekannter Maler bezeichnet). – Johann Jakob Staudt (1743–?) war ein Sohn des von Goethe so genannten „Kohlephilosophen“ Johann Kaspar Staudt, Faktor und Chemiker in Sulzbach/Saar. Er war das vierte Kind aus erster Ehe und wurde am 5. Oktober 1743 geboren. Frdl. Hinweis von Dr. Karl Jüngst, Sulzbach. Johann Jakob Staudt soll nach Lohmeyer bei Samhammer gelernt haben. Vgl. die Beziehungen von Samhammer und Johann Kaspar Staudt in dem im Druck befindlichen Aufsatz der Verf. zu Samhammer. – Von Christoph Hoppe (1766 genannt) existiert ein zugeschriebenes Porträt Wilhelm Heinrichs, Herrmann 1968, S. 16, Abb. Taf. 3. Nennung 1766 in den Saarbrücker Kirchenbüchern. Lohmeyer 1911, S. 103, Anm. 1; Zimmermann 1932, S. 295. – J. N. Schütz (1783 genannt), Stadtansicht von Saarbrücken, 1783. Zimmermann 1932, S. 296. – Johann Ludwig Lucius (1753–1780) soll nach Noack ebenfalls ein Schüler von Samhammer gewesen sein, tätig in Saarbrücken und Darmstadt; er ging 1780 nach England. Zugeschriebene Bildnisse des Fürsten Ludwig und der Fürstin Wilhelmine von Nassau-Saarbrücken in der Alten Sammlung des Saarland Museums. Kat. Saarbrücken 1995, Kat. Nr. 96-98; Lohmeyer 1928 („der ohne Frage auch zu den Jugend- und Studiengenossen dieser Maler [gemeint sind Pitz, Dryander und Schmidt] gehört hat“). Lohmeyer erwähnt auch ein „Nachtstück seinen Vater darstellend“, den Saarbrücker Silberarbeiter Johann Friedrich Lucius vor der Lampe sitzend, Privatbesitz Darmstadt. Ferner Zimmermann 1932, S. 295; Thieme/Becker, Bd. 23, S. 439 [Artikel von Noack]. – Auch der

Samhammer das „Dreigestirn“ (gemeint sind Schmidt, Dryander und Pitz) im ‚Schlossatelier‘ unterrichtet habe.<sup>129</sup> Auch wenn von Samhammer lediglich ein einziges gesichertes Gemälde erhalten ist – und somit sein Einfluss auf Schmidt und die anderen Schüler nicht nachzuweisen ist –, können aufgrund der wenig erhaltenen frühen Zeichnungen von Schmidt zumindest vage Aussagen zu den Ausbildungsmodalitäten getroffen werden. Die ersten künstlerischen Dokumente entstammen nämlich dieser Zeit: Insgesamt sind fünf Zeichnungen (**Kat. Nr. 114-118**), meist in Röteln, erhalten (drei davon zugeschrieben), die sich im Nachlass des späteren Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander befanden und die damit auch als Zeugnisse für den engen Kontakt der beiden Samhammer-Schüler deutbar sind. Drei Übungsblätter sind eigenhändig zwischen dem 25. September und 26. Oktober 1773 datiert und zeigen in unterschiedlichen Ansichten das Brustporträt eines jungen Mädchens (**Kat. Nr. 114-116**). Die Blätter weisen insgesamt einen noch spröden Zeichenduktus auf und sind ihrer Erscheinungsweise nach als Arbeiten nach dem lebenden Modell in unterschiedlichen Ansichten zu bestimmen. Ein weiteres Blatt (**Kat. Nr. 118**) legt durch die kompositorische Geschlossenheit und Vollendetheit die Vermutung nahe, dass eine grafische oder malerische Vorlage zugrunde liegt, so dass Samhammer seine Schüler – der Ausbildung des 18. Jahrhunderts folgend – sowohl nach dem lebenden Modell als auch nach Vorlagen, den so genannten *Akademien*, zeichnen ließ.<sup>130</sup> Zudem hat sich Schmidt schon in seiner Saarbrücker Zeit mit der Landschaftsmalerei beziehungsweise Vedute beschäftigt, denn im Nachlass Dryanders fand sich noch in den 1950er Jahren ein 1780 datierter Stich des Darmstädter Kupferstechers und Radierers Johann Leonhard Zentner (1761–1802), eine *Ansicht von Saarbrücken* (**Kat. Nr. 152**, siehe auch **Kat. Nr. 133**), die mit „*après le dessin de Mr. Schmidt d'Ottweiler*“ bezeichnet war.<sup>131</sup>

Zu beachten ist, dass zu der Zeit, als Schmidt seine Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof begann, kein günstiges Klima für eine Entfaltung der Bildenden Künste, Musik und Literatur herrschte. Der schon

---

Maler und Hofanzmeister Noatschek wird um 1795 genannt, Zimmermann 1932, S. 296. – Ob der aus St. Wendel stammende Pastellporträtist Nikolaus Lauer (um 1760–1824) bei Samhammer in Saarbrücken ersten Unterricht erhielt, wie Lohmeyer vermutet, lässt sich nicht bestätigen. Lohmeyer 1957, S. 24; Schmidt 1974, S. 16. Zu Lauer Wiercinski 2004, zur Lehrerproblematik insbesondere S. 9-11.

<sup>129</sup> Lohmeyer 1955, S. 53; Lohmeyer, Die Schule 1956, S. 45; Lohmeyer 1956, S. 14. – Wolfgang Götz spricht von ‚Saarbrücker Hofatelier‘, Götz 1985, S. 166. – Fegert von ‚Samhammers Schloßatelier‘. Fegert 1996, S. 3f. – Auch hieraus lässt sich der Ort des von Lohmeyer so bezeichneten ‚Schloßateliers‘ nicht näher bestimmen. Die erhaltenen Fotografien der Pläne des Saarbrücker Schlosses zeigen jedenfalls keinen Raum, der eindeutig als Maleratelier zu identifizieren wäre. Planmaterial abgebildet bei Lohmeyer 1911, S. 53ff. – Die Originalpläne sind im Zweiten Weltkrieg in einem Mannheimer Tresor verbrannt. Laut Lohmeyer wird allerdings immerhin in der Pitz’schen Familientradition von einem Schlossatelier berichtet, das Johann Caspar Pitz besucht haben soll. Lohmeyer 1955, S. 53.

<sup>130</sup> Wolfgang Götz weiß um zwei Bildnisse von Schmidt aus der Saarbrücker Zeit, „so das seiner Mutter und ein Selbstbildnis, beide im Saarland-Museum“, die er jedoch mit Werken von Johann Caspar Pitz verwechselt hatte. Götz 1985, S. 166.

<sup>131</sup> Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums, nach Auskunft von Stefan Heinlein derzeit nicht auffindbar. Lohmeyer 1928, S. 226; Lohmeyer 1951, S. 57f., Anm. 15a. – Zu Zentner siehe unter der **Kat. Nr. 152**.

1768 verstorbene Fürst Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken<sup>132</sup> hatte zudem nur ein geringes Interesse an der Bildenden Kunst und förderte daher auch die Malerei nur wenig.<sup>133</sup> Mehr Enthusiasmus brachte er seinen städtebaulichen Planungen entgegen, die er durch den Nassau-Saarbrücker Generalbaudirektor Friedrich Joachim Stengel (1694–1787) forciert vorantrieb.<sup>134</sup> Dennoch ist die Regierungszeit Fürst Wilhelm Heinrichs (1741–1768) von einer kulturell hochstehenden Hofhaltung geprägt. Auch seine Frau, Fürstin Sophie Erdmuthe von Nassau-Saarbrücken, Tochter des Grafen Georg Wilhelm von Erbach (1717-1757) – bei der der Vater Johann Heinrichs als Lakai in Diensten stand –, trug wesentlich zur kulturellen Blüte des Hofes bei.<sup>135</sup> Die regen städtebaulichen Maßnahmen sowie die große Hofhaltung verschlangen enorme finanzielle Mittel, die zu einer zunehmenden Verschuldung führten.<sup>136</sup> Dies sollte sich folgeschwer für die Entwicklung des Nassau-Saarbrücker Hofes auswirken, da sich nach dem Tod Fürst Wilhelm Heinrichs, 1768, sein Sohn Fürst Ludwig (1745–1794) mit diesem Schuldenberg konfrontiert sah.

Als nun Schmidt an den Nassau-Saarbrücker Hof kam (1771/72), war sein Umfeld von Sparmaßnahmen in allen Bereichen geprägt. Gerade in den Jahren zwischen 1771 und 1774, also die für Schmidt so entscheidende Lehrzeit, war das Klima durch die *Schuldentilgungskommission* (von 1770 bis 1787 tätig) und die eher ungewöhnliche Maßnahme des Einsetzens einer *Manutenenzkommission* (1771) besonders beeinträchtigt.<sup>137</sup> Diese restriktiven Maßnahmen führten dazu, dass Fürst Ludwig seiner Regierungsbefugnis fast gänzlich enthoben war und die Mittel zur Förderung der Künste stetig geringer wurden.<sup>138</sup> Das finanzielle Desaster ist auch an den Auszahlungen

---

<sup>132</sup> Siehe zu Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken Herrmann 1968; Herrmann/Klein 1968.

<sup>133</sup> Ganz im Gegensatz zu dem nahen Pfalz-Zweibrücker Herzogtum mit seinen Regenten Christian IV. und Karl II. August. Ausführlich Roland 1955; auch Ein Bild der Kultur 2004, S. 10ff.

<sup>134</sup> Mit der Neuerrichtung des Residenzschlosses (1738–48) in Saarbrücken mit dazugehörigem barockem Garten nach Versailler Vorbild, dem Umbau des gegenüberliegenden Rathauses (1748–50), einer neuen Platzanlage, die sich an der ‚Place-Royal‘ in Nancy orientiert, deren Zentrum die Hofkirche (Ludwigskirche) bildet und von Palaisbauten (um 1760ff.) umgeben wird, sowie der Eröffnung zahlreicher Sichtachsenbeziehungen im urbanistischen Gefüge, gelang es Fürst Wilhelm Heinrich schließlich, das Stadtbild der Residenzstadt nach französischem Vorbild gründlich zu verändern. Vgl. Stengel 1996; Akten des Stengel-Symposiums, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 43 (1994); Dittscheid/Güthlein 2005.

<sup>135</sup> Sie stand beispielsweise in Kontakt mit dem Pariser Enzyklopädisten Denis Diderot, der ihr seine Komödie *Le Père de famille* widmete. Denis Diderot, *Le Père de famille, Comédie en cinq actes; et en prose; avec un discours sur la poesie dramatique*, Amsterdam 1758; siehe Müller-Blattau 2001, S. 14-21.

<sup>136</sup> Bis zu seinem Ableben hatte sich die Schuldensumme auf fast zwei Millionen Gulden summiert.

<sup>137</sup> Die *Schuldentilgungskommission* unterstand dem Reichshofrat in Wien und damit Kaiser Joseph II. Diese Zwangsverwaltung war nicht nur für den Bereich der Schuldentilgung verantwortlich, sondern sie verwaltete auch die gesamten Einnahmen des Fürstentums und schrieb eine restriktive Kürzung in allen Bereichen des Hoflebens vor. Die Aufgabe der *Manutenenzkommission* bestand in der Vollstreckung der reichsgerichtlichen Erkenntnis mit Hilfe des Einsatzes militärischer Mittel. Zu deren Vorsitzendem wurde Markgraf Karl Friedrich von Baden-Durlach berufen. Ebd., S. 107-112; siehe ausführlich zur Darstellung der Schuldenfrage und deren Abtragungsversuchen. Schilly 1972.

<sup>138</sup> Vgl. auch Jung 1994, S. 57. – Nach 1772 beschnitten erneut strengere Erlasse Ludwigs Regierungsfähigkeit. Es wurde beispielsweise die Anordnung erlassen, dass die Rentkammer keine Anweisungen von Fürst Ludwig mehr befolgen, sondern nur noch nach den Anweisungen der Administrationskommission handeln dürfe. Es ist anzunehmen, dass Ludwig sich nunmehr an die Vorschriften gehalten haben wird, dafür spricht, dass die *Manutenenzkommission* nicht tätig werden musste. Schilly 1972, 112f., 114f. – Nachdem der Schuldenberg sich jährlich tatsächlich verringert hatte, erging 1782 ein Erlass des Kaisers, der Fürst Ludwig wieder erlaubte, seine Einnahmen selbsttätig zu verwalten. Die Schuldentilgungskommission

des Hofes an Schmidts Lehrer Samhammer abzulesen, der 1770 noch 313 Gulden „*Ausgabegeld auf gnädigsten Befehl*“<sup>139</sup> erhielt, was einem unteren Jahresgehalt entsprach und was zumindest eine Grundfinanzierung darstellte.<sup>140</sup> In den Jahren 1771 bis 1773, beginnend mit dem Einsetzen der *Manutenenzkommission*, erhielt Samhammer nur geringe Summen<sup>141</sup>, die diese Grundfinanzierung nicht mehr ermöglichten. Daher könnte gerade das Annehmen von Schülern (Schmidt um 1771/72; Dryander 1772; Pitz vermutlich auch um 1772) in unmittelbarem Bezug zu Samhammers Finanzlage und der fehlenden Aufträge seitens des Hofes stehen, da die Schüler respektive deren Familien die Kosten der Ausbildung übernehmen mussten. Aus dieser schlechten Auftragslage heraus lässt sich auch Samhammers Wunsch nach einer Rückkehr nach Darmstadt erklären. Auch ohne Ruf oder direkte Option auf eine Pension oder auf eine Anstellung am Hessen-Darmstädter Hof ging er 1774 nach Darmstadt zurück und nahm seine Schüler Johann Heinrich Schmidt und Johann Friedrich Dryander mit<sup>142</sup>; Pitz hingegen wechselte an den benachbarten Pfalz-Zweibrücker Hof zu Johann Christian von Mannlich und sollte Schmidt erst wieder in Rom begegnen.

Mit Schmidts Weggang scheinen auch seine familiären Kontakte schwächer zu werden. Einziger Hinweis für einen Kontakt aus späterer Zeit ist seine Patenschaft bei seinem Neffen, dem ersten Sohn seines jüngeren Bruders Johann Christian, bei dessen Taufe 1791 Schmidt, der zu diesem Zeitpunkt schon in Rom war, als abwesender Taufpate erscheint.<sup>143</sup>

---

jedoch blieb zur Kontrolle in vollem Maße bis 1787 weiter bestehen. Ebd., S. 105, 119. – Erst jetzt konnte Fürst Ludwig ungehindert seinen Neigungen nachgehen, zu denen vorzugsweise die Jagd, das Militär und auch die Förderung der Freimaurerei gehörten; in erster Linie aber der Errichtung eines modernen englischen Landschaftsgartens im Anschluss an aktuelle Gartenideen und -tendenzen der Zeit. Nur wenige Jahre nach Wörlitz angelegt, wurde der Landschaftspark am Ludwigsberg zu einer der frühesten Gartenschöpfungen, die die damals aufklärerischen Ideen aufgriff und gartengestalterisch umsetzte. Siehe zum Ludwigsberg Trepsch 1996; Paul 1999; Paul 2001; Paul 2009.

<sup>139</sup> Die Aktenbestände sind erst ab 1770 im Landesarchiv Saarbrücken erhalten. LA SB, Nassau-Saarbrücken II 2095, Rentei-Rechnung 1770, S. 81, Nr. 107; Nassau-Saarbrücken II 2096, Urkunden der Rentei-Rechnung 1770, S. 519, Nr. 107f.

<sup>140</sup> Im Vergleich erhielten beispielsweise die Maler Nikolaus Lauer (um 1760–1824) und J. P. Schwyer (?) am benachbarten Pfalz-Zweibrücker Hof jährlich 200 Gulden, der Maler Le Clerc hingegen 600 Gulden. Für Lauer: LA Speyer, Best. B2, Nr. 1595, Blatt 87; für Schwyer: LA Speyer, Best. B2, Nr. 3773, Blatt 19. Frdl. Hinweise von Jutta Schwan, Neunkirchen.

<sup>141</sup> Hier nun unter der Rubrik „*Ausgab Geld denen Handwerksleute*“ als „*Mahler und Vergolder*“. 1771 waren es nur 7,27 Gulden, 1772 sind zwei Auszahlungen zu 4,26 und 7,27 Gulden und 1773 zu 20 Gulden erfolgt. LA SB, Nassau-Saarbrücken II, Nr. 2098, Rentei-Rechnung 1771, S. 81, Nr. 149; Nassau-Saarbrücken II, Nr. 2099, Rentei-Rechnung 1772, S. 81, Nr. 139 und 140; Nassau-Saarbrücken II, Nr. 2100, Rentei-Rechnungen 1773, o. P., Nr. 126; die dazugehörigen Urkunden aus den Jahren sind nicht erhalten, so dass die Inhalte der Arbeiten unbekannt sind.

<sup>142</sup> Man musste in Nassau-Saarbrücken, wollte man das Land verlassen, zunächst einen ‚Freilassungsschein‘ lösen und die ‚Milizgelder‘ zahlen, was Samhammer, Schmidt und Dryander wohl ebenfalls betraf. Siehe Herrmann/Hoppstädter 1960, Bd. 1, S. 303. – Bereits Karl Lohmeyer weist als vermuteten Beweggrund für Samhammers Weggang auf die schlechte Finanzlage hin, ohne jedoch die Rentei-Rechnungen gekannt zu haben. Lohmeyer 1957, S. 113-121; auch Jung 1989, S. 85. – Werner Karg vermutet hingegen, dass Landgraf Ludwig IX. Samhammer persönlich nach Darmstadt zurückgerufen habe. Karg 1984, S. 86.

<sup>143</sup> „*Henrich Schmidt, der Bruder, ein Mahler, abs.*“ Insgesamt werden vier Taufzeugen aufgeführt, Johann Heinrich Schmidt ist an dritter Stelle gelistet, in: EvG Otter, Kirchenbuch der evangelisch-lutherischen Stadt-Gemeinde Ottweiler (1765-1798), S. 320; auch Lohmeyer 1951, S. 8. – Auch zu dem anderen Bruder bestand kein regelmäßiger Kontakt. So schreibt Wilhelm Friedrich August Schmidt aus Schwerin an seinen Paten Paul Simon in Ottweiler: „*Wenn mein Bruder noch in / Darmstadt*



## 2. Lehrjahre am Hessen-Darmstädter Hof

1774 kam Schmidt im Alter von siebzehn Jahren gemeinsam mit seinem Lehrer Samhammer und seinem Mitschüler Johann Friedrich Dryander in Darmstadt an<sup>144</sup>, wo er insgesamt neun Jahre blieb. Diese Zeitspanne ist aufgrund der massiven Aktenverluste der Darmstädter Archive im Zweiten Weltkrieg heute nur rudimentär fassbar.

Der Darmstädter Hof bot sich aufgrund der engen freundschaftlichen, territorialen und dynastischen Verbindungen mit dem Fürstenhaus Nassau-Saarbrücken zu einem Wechsel besonders an, zumal Samhammer am dortigen Hof bei Johann Christian Fiedler (1697–1765) gelernt hatte und ihm das künstlerische Umfeld aus eigener Erfahrung gut bekannt war.<sup>145</sup> Das Herzogtum Hessen-Darmstadt hatte zwar aufgrund seines zersplitterten Territoriums am Mittelrhein und fehlender Ressourcen kaum politische und wirtschaftliche Bedeutung, jedoch erlebte der Hof unter der Regentschaft der großen Landgräfin Henriette Caroline (1721–1774), geb. Gräfin von Pfalz-Zweibrücken, der Schwester des Herzogs Christian von Pfalz-Zweibrücken, eine neue geistige und kulturelle Blüte, die durch die Heiratspolitik sogar eine europäische Dimension erlangte.<sup>146</sup> In verwandtschaftlicher Hinsicht war sie mit Nassau-Saarbrücken verbunden, die Mutter der Großen Landgräfin Caroline war eine geborene Gräfin von Nassau-Saarbrücken. Fürst Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken hatte im Jahr seines Regierungsantritts 1742 Gräfin Sophie Erdmuth von Erbach geheiratet, Tochter des Grafen Georg Wilhelm von Erbach und seiner Ehefrau Sophie Charlotta aus dem Darmstädter Herrschaftsbereich.<sup>147</sup> Hans-Walter Herrmann hat darauf hingewiesen, dass Sophie Erdmuth und die Landgräfin Caroline in „enger Freundschaft“ verbunden waren.<sup>148</sup> Der Tod der Großen Landgräfin 1774 war ein tiefer

---

*ist, oder wo er sich auf= / hält, darum wollte bitten mir / Nachricht [...] zu geben, weil ich / gern an Ihn schreiben will. [...].“* Brief von Wilhelm Friedrich August Schmidt vom 30. September 1782 aus Schwerin an Paul Simon, Ottweiler, LA SB, WaisOtw 770, o. N.; auch erkundigt sich Wilhelm Friedrich August im selben Brief nach seinem jüngsten Bruder Christian: *„Ich habe durch besondere Merkmahlen / eine Anzeige, daß mein Bruder Christian / tod sein muß, haben Sie davon / keine Nachricht, ob er lebt oder tod / ist?“* Um welche „Anzeige“ es sich hier gehandelt hat, ist unklar, Johann Christian lebte zu diesem Zeitpunkt noch.

<sup>144</sup> Hierzu schon Kircher 1952, S. 797; Lohmeyer 1955, S. 55; Karg 1968; Karg 1980, S. 70; Karg 1984, S. 84f.; Karg 1997, S. 2; Karg 2000, S. 32.

<sup>145</sup> Hierzu Franz/Wolf 1980.

<sup>146</sup> Prinzessin Caroline heiratete 1768 Landgraf Friedrich von Hessen-Homburg, Prinzessin Friederike 1769 Kronprinz Friedrich Wilhelm von Papen, Prinzessin Wilhelmine 1773 Kronprinz Paul von Russland, Prinzessin Amalie 1774 Erbprinzen von Baden und Prinzessin Luise 1775 Herzog Carl August von Sachsen-Weimar. Hierzu Franz/Wolf 1980, S. 18. Zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen siehe auch Genealogisches Handbuch 1961, S. 77ff.

<sup>147</sup> Als Taufpate für deren Sohn Ludwig von Nassau-Saarbrücken wurde sein Großvater Graf Georg Wilhelm von Erbach eingesetzt, der Taufpate der Schwester Ludwigs, Anna Carolina (geb. 1751), war Erbprinz Ludwig von Hessen-Darmstadt. Herrmann 1968, S. 25; Müller-Blattau 2001, S. 14ff.

<sup>148</sup> Im Herbst 1745 waren sie beispielsweise gemeinsam mehrere Wochen in Buchsweiler; 1749 trafen sie sich in Jägersburg bei Homburg; 1750 in Bergzabern. Auch nahm die Landgräfin zuweilen am höfischen Leben in Saarbrücken teil, so kam sie 1749 von Pirmasens aus zur Jagd nach Saarbrücken. Herrmann 1968, S. 24f. – Die Landgräfin stellte auch den Kontakt zwischen Sophie Erdmuth und Baron Friedrich Melchior von Grimm her. Hier hatten sich zwei Frauen „in gemeinsamen geistigen Interessen, vor allem in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Gedankengut der französischen Enzyklopädisten,

Einschnitt im höfischen Leben, den Johann Heinrich Merck (1741–1791) in einem Brief vom 28. Juni 1774 an Nikolai beschrieb: „Seit dem Tod der Landgräfin hat sich Alles hier so gewaltig verändert, daß uns keiner, sonst nicht unangenehmer Ort einer völligen Wüsteney gleich sieht. Die Prinzessinnen gehen weg, und der ganze Hof wird aufgehoben. Alle meine Bekanntschaften (die meistens aus solchen Leuten bestanden, welche die Landgräfin hinzog) sind verstorben.“<sup>149</sup> Als Schmidt nun nach Darmstadt kam, konnte also von einer kulturellen Blüte des Hofes keine Rede mehr sein.

Die wichtigsten Maler am Hessen-Darmstädter Hof waren Johann Christian Fiedler (1697–1765)<sup>150</sup>, Johann Ludwig Strecker (1721–1799)<sup>151</sup> und Karl Friedrich Hirschberger<sup>152</sup>, die den repräsentativen Bildgeschmack des Hofes zu bedienen wussten. Ihre höfischen Repräsentationsporträts folgten den von französischen Vorbildern geprägten – oftmals stereotypen – Bildmustern, deren Themen sich von ganzfigurigen Herrscherbildnissen, Feldherrnporträts bis hin zu Familien- und Kinderbildern erstreckten.<sup>153</sup> Brita von Götz-Mohr stellte fest, dass vor allem das Kopieren bekannter Vorbilder zu den wesentlichen Aufgaben der Darmstädter Maler zählte. So wird anhand der zahlreichen Bildnisse Ludwigs IX. deutlich, dass „die Tätigkeit des Hofmalers in erster Linie darin bestand, die einmal gewählte Bildformel, hier ein Porträt Ludwigs IX. von Antoine Pesne, immer wieder zu kopieren und als Brustbild, Halbfigur oder Kniestück zu variieren“.<sup>154</sup> Fiedler führte sogar ein Porträtmusterbuch, in dem er die verschiedensten Musterausformungen des höfischen Porträts in Kostümstudien wiedergab und hierbei die Köpfe nur vage, als ovale Umrisse andeutete.<sup>155</sup> Auch die 1772 bis 1780 von Karl Friedrich Hirschberger gemalte *Schönheitengalerie* kam nicht ohne solche Bildvorlagen aus.<sup>156</sup> Dieser letztgenannte, in der Tradition der *donne fameuse* stehende Bilderzyklus umfasste sowohl Kopien nach

---

gefunden.“ (Ebd., S. 26). Sie standen mit Denis Diderot und Abbé Raynal in Verbindung. Siehe auch Müller-Blattau 2001, S. 14.

<sup>149</sup> Kraft 1968, S. 113.

<sup>150</sup> Seit 1715 zunächst Rechtsstudium an der Universität Leipzig, dann Miniaturmaler, Studienaufenthalt in Paris, Hofmaler des Herzogs von Braunschweig in Wolfenbüttel, 1724 Rückkehr nach Deutschland, 1725 Hofmaler in Darmstadt, Schüler: Samhammer und Hirschberger. Thieme/Becker, Bd. 11, S. 538f.; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 389.

<sup>151</sup> Vermutlich Schüler Fiedlers bis 1740, ging dann nach Paris. Seit 1757 Hofmaler des Erbprinzen Ludwig bzw. von dessen Gemahlin Karoline in Pirmasens bzw. Buchweiler. Seit 1765 in Darmstadt ansässig. Thieme/Becker, Bd. 32, S. 175; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 393.

<sup>152</sup> Lebensdaten unbekannt, geb. in Pirna/Sachsen, gest. in Pirmasens, nach Fiedlers Tod 1765 Hofmaler in Darmstadt. AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 390. Nicht im Thieme/Becker oder AKL verzeichnet. Wohl verwandt mit dem Zinngießer Johann Christoph Hirschberger (geboren in Pirna, 1747 Meister in Dresden). Thieme/Becker, Bd. 17, S. 133.

<sup>153</sup> Götz-Mohr, Porträt 1980; Götz-Mohr, Kinderporträts 1980.

<sup>154</sup> Götz-Mohr, Porträt 1980, S. 25.

<sup>155</sup> Tempera auf Leinwand, 12 Entwürfe, um 1725, Hessisches Staatsarchiv Darmstadt D 8, Nr. 266/2a. Siehe AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, Kat. Nr. 50.

<sup>156</sup> Heute sind noch neun Bilder erhalten. Siehe Götz-Mohr 1980.

Gemälden bekannter schöner Frauen – darunter auch ein Porträt der Pompadour – als auch idealisierende „Bildnisse nach der Phantasie“.<sup>157</sup>

Schmidt fand in Darmstadt somit ein dem handwerklichen Kopier- und Variationswesen stark verpflichtetes künstlerisches Umfeld vor, das auf einem standardisierten Bildrepertoire zeitgenössischer Repräsentationskunst aufbaute und aus dem auch Schmidt sich teils reproduzierend, teils eigenschöpferisch bedienen konnte. Gerade dieser handwerkliche Aspekt war für seinen weiteren künstlerischen Werdegang von großer Bedeutung, da ihm so eine Vertrautheit mit den malerischen Techniken sowie den Wünschen und Bildformeln des Hofes zu eigen wurde. Seine überlieferten Werke aus dieser Periode zeugen von der Kenntnis künstlerischer Reproduktionstechniken und zeigen seine Orientierung an vorgegebenen Bildformeln.

Diese künstlerische Prägung in Darmstadt hat ungeachtet des Wissens um die Beziehung von Schmidt zu seinem Lehrer Samhammer immer wieder Anlass zu Mutmaßungen gegeben: 1936 vermutet Ernst Emmerling, dass Schmidt zusammen mit Friedrich Jakob Hill (gest. 1846)<sup>158</sup> bei Johann Ludwig Strecker in die Lehre gegangen sei.<sup>159</sup> Ähnlich spekulativ äußerte sich auch Werner Karg, der noch den Hofbildhauer Tobias Eckhard (1744–1819) als potentiellen Lehrer hinzunahm.<sup>160</sup> Vorerst muss jedoch an Samhammer als prägendem Lehrer festgehalten werden, zumal Schmidt im sechs Jahre nach seiner Ankunft erschienenen *Hessen-Darmstädtischen Staats- und Adreßkalender* dezidiert als dessen Schüler mit besonderen Fähigkeiten in der Miniaturmalerei aufgeführt wird: „Johann Jakob Samhammer, ein ge= / schickter hiesiger Portraitmalher aus der Fiedleri= / schen Schule, der nunmehr auch den Character / als Hofmalher bekleidet. An Johann Hen= / rich Schmidt hat derselbe einen Jüngling von / vieler Hofnung erzogen, der besonders auch in / Miniatur=Gemählden viel für die Zukunft ver= / spricht.“<sup>161</sup> An Miniaturen können Schmidt bislang lediglich drei Werke zugewiesen werden (**Kat. Nr. 1, 2 und 4**), die den Fiedler'schen Porträtkanon erkennen lassen; vor allem das Frauenporträt mit Schultertuch (**Kat. Nr. 2**) variiert einige Porträttypen aus dessen Katalog.<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> Ebd., S. 49.

<sup>158</sup> Freund und Lehrer der Prinzen Friedrich und Christian, Söhne des Landgrafen Ludwig IX. von Hessen, Hofmaler seit 1799, Hofrat seit 1823. Thieme/Becker, Bd. 17, S. 87.

<sup>159</sup> Vgl. Emmerling 1936, S. 18, 51; Karg 1980, S. 70. – Sattel Bernardini hingegen geht davon aus, dass Strecker auf Schmidt „nachhaltigen Einfluss“ ausgeübt hätte. Sattel Bernardini 2006, S. 66.

<sup>160</sup> Karg 1980, S. 70; Karg 1984, S. 87; Karg 2000, S. 32.

<sup>161</sup> Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreß=kalender, 1780, S. 15 (nach zweitem Register); zit. auch bei Lohmeyer 1928, S. 222; Lohmeyer 1951, S. 28; Lohmeyer 1956, S. 24; Karg 1984, S. 88 jeweils mit kleinen Abschreibebefehlern; Sattel Bernardini 2006, S. 66.

<sup>162</sup> Siehe AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 39.

Im Werk von Schmidt ist eine Lücke zwischen 1774–1780 festzustellen. Erst ab 1780 sind erste Arbeiten im Umfeld des Hessen-Darmstädter Hofes dokumentiert. Ein Blick auf das besser erhaltene Œuvre seines Mitschülers Johann Friedrich Dryander lässt einige Aussagen über Schmidts Tätigkeit in dieser Zeit zu. Insbesondere Dryanders Zeichnungen, die zwischen 1774 und 1778 entstanden sind, lassen „ein Studium nach den im 18. Jahrhundert vielfach kursierenden Zeichenschulen vermuten.“<sup>163</sup> Es finden sich einzelne Studien zu Körperteilen, wie etwa diejenige zum Mund (**Abb. 1**), Proportionsfiguren (**Abb. 2**), anatomische Studien wie ein männlicher Akt (**Abb. 3**), Zeichnungen nach italienischen Handzeichnungen, wie etwa diejenige des heiligen Bartholomäus nach Giovanni Battista Piazzetta (1682–1754) (**Abb. 4**) oder auch Zeichnungen nach antiken Skulpturen, so etwa nach dem *Apoll vom Belvedere* (**Abb. 5**) oder der *Capitolinischen Venus* (**Abb. 6**). Es ist davon auszugehen, dass Schmidt ähnliche – wenn nicht gar dieselben – Vorlagen kopiert haben dürfte.

Auch Dryander übte sich in der Miniaturmalerei. So schuf er etwa das Porträt des Grafen Löwenstern (1782)<sup>164</sup> und zahlreiche Silhouetten.<sup>165</sup> Schwerpunkt waren für ihn jedoch Pastellporträts von Mitgliedern des Hofes, die in einigen Werken erhalten sind<sup>166</sup>, und berühmte zeitgenössische Persönlichkeiten wie etwa Marie Antoinette (1785) darstellen<sup>167</sup>, ferner autonome Porträtzeichnungen, zumeist in Röteltechnik.<sup>168</sup> Ölbilder waren eher die Ausnahme, wie etwa das um 1779/80 für die Saarbrücker Freimaurer-Loge gemalte Porträt von *Fürst Ludwig zu Nassau-Saarbrücken als Deputierter Schottenmeister des rektifizierten Schottischen Ritus*<sup>169</sup>, das für den jungen Dryander ein wichtiger Auftrag gewesen sein dürfte – wenn nicht gar die entscheidende Empfehlung –, die ihm später, 1788, die Ernennung zum Nassau-Saarbrücker Hofmaler einbrachte. Das Werk von Schmidt am Hessen-Darmstädter Hof ist in seiner Bandbreite künstlerischer Aufgaben dem Dryanders vergleichbar, jedoch vielschichtiger im Behandeln der Themen. Schmidt konzentrierte sich zwar vornehmlich auf die Porträtmalerei (unter anderem *en miniature*), behandelte aber auch zeitgenössische Ereignisse und fertigte zahlreiche Landschaftsstudien. Gerade in dieser Anfangszeit steht – im Unterschied zu seiner

<sup>163</sup> Heinlein 2006, S. 27.

<sup>164</sup> Lohmeyer 1928, S. 227.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Das früheste erhaltene und datierte Porträt ist ein *Bildnis des Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken* von 1778 im Saarland Museum, Alte Sammlung, Inv. Nr. NI 1776 (43,6 x 34,5 cm), das seine anhaltenden Beziehungen zum Nassau-Saarbrücker Hof dokumentiert; es folgen dann die beiden *Porträts der Gräfinnen von Solms-Laubach* (Inv. Nr. 2426: 36,8 x 30,4 cm und Inv. Nr. 3003: 36,2 x 29 cm). Fegert 1996, S. 23f. – Das späteste ist ein *Porträt der Prinzessin Auguste Wilhelmine Marie von Hessen-Darmstadt* (1765-1796), signiert 1787, das 1995 vom Historischen Museum der Pfalz in Speyer erworben wurde. Siehe Jahresbericht 1995-1996. Historisches Museum der Pfalz Speyer, hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer 1995, S. 53 (hier werden auch weitere ältere Fassungen (1783, 1785) sowie das Gegenstück, das *Porträt des Pfalzgrafen Maximilian Joseph von Pfalz-Zweibrücken*, genannt). Ferner hierzu Lohmeyer, Die Schule 1956.

<sup>167</sup> Lohmeyer 1928, S. 227.

<sup>168</sup> Z. B. das *Porträt der Luise Gräfin zu Lippe-Detmold*. Trepesch 2000, S. 10.

<sup>169</sup> Öl auf Leinwand, um 1779/80, Dauerleihgabe der Loge zur Stärke und Schönheit i. O., Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums. Siehe Trepesch 1997, S. 10; Best 2000, S. 22f.; AK Dryander 2006, S. 74, G 1.

italienischen Phase – die Porträtmalerei an erster Stelle, denn diese war auch am Hof von Hessen-Darmstadt immer noch die beliebteste und am häufigsten verwendete Gattung.

Schmidt hatte zu Beginn seiner Darmstädter Zeit vermutlich noch keinen Kontakt mit dem Hessen-Darmstädter Hof. Jürgen Rainer Wolf betont, dass die „um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Darmstadt ansässigen Maler, keineswegs nur Hofmaler, [...] nicht nur für den höfischen Bedarf [arbeiteten], der sie allein gar nicht ernähren konnte.“<sup>170</sup> Mit dem wachsenden Wohlstand auch der Bürgerschaft entstand eine neue Auftraggeberschicht, so dass Samhammer seine Schüler Schmidt und Dryander bei solchen Aufträgen wohl involvierte. Erst ab den 1780er Jahren sind Werke von Schmidt dokumentiert, die nunmehr im Kontext des Hessen-Darmstädter Hofes entstanden. Aus dieser Zeit hat sich eine Charakterisierung des Kriegsrats Johann Heinrich Merck (1741–1791), dem „wahren Mäzen und Mentor“<sup>171</sup> von Schmidt erhalten, der auch ein bisher unbekanntes Porträt von Schmidt (*Porträt von Lambert Krahe* (**Kat. Nr. 35**)) erwähnt. In seinem Brief vom 23. Juni 1780 an die Herzogin Anna Amalia von Sachsen Weimar (1739–1807) ist neben der persönlichen Schilderung von Schmidts Charaktereigenschaften auch Mercks Engagement für den jungen Maler ablesbar: „[...] Ich habe auch einen Imbecill zum Künstler hier, aus dem ich bey Gelegenheit so grose Ungereimtheiten herauszulocken weiß, als aus dem werthen Heinsius. Nur ist er statt des Cholericus ein Sanguinicus, und verliebt sich sterblich in alle Damen die er mahlt. Ich habe an Freund Bode als den Vater aller Subscriptionen das Porträt von Krahe geschickt, um zu versuchen, ob er dem armen Menschen, der wahres Talent hat, nicht einige Hofnung verschaffen könnte auf 14 Tage etwas zu verdienen. Da man nun von ihm eine sichre Gewährung alles dessen erwarten kan, was nur immer die Absicht einer Wohltätigkeit zum Grunde hat, und solte es auch für einen kranken Hund seyn, so hat er mir die Zusicherung einer Suscription neuerlich zugeschrieben, und ich werde das Subjektum, der Vocation zu folge, nächstens absenden. Er muß aber sehr in der Ordnung gehalten werden, denn Er macht gutes und schlechtes wie alle Menschen, besonders aber macht Ers schlecht, wo er nichts oder nur wenig bezahlt bekommt. Wo Er aber hofft etwas zu gewinnen, an Protection oder Gelde, da mahlt er fürtrefflich, besonders Vornehme u. Reiche Personen wenn Er weiß, daß sie nicht geizig sind. Denn der Geiz kommt ihm als das gröste Laster vor, nicht allein weil die Leute wenig geben, sondern weil Er selbst nichts vom Gelde hält, u. es immer so anzufangen weiß, das es ihm sehr leicht entgeht. [...]“<sup>172</sup> Wie aus dem Brief hervorgeht, hat Schmidt den Düsseldorfer Galerie- und Akademiedirektor Lambert Krahe (1712–1790) wohl bei einem Darmstadtbesuch porträtiert (**Kat. Nr. 35**). Dieses Werk hat ihm den Weg nach Weimar geebnet, so dass das „Subjektum“ Schmidt der „Vocation“ Folge leisten konnte und

---

<sup>170</sup> Wolf 1980, S. 262.

<sup>171</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 66; auch Merck 2007, Bd. 5, S. 85. Dort ist Schmidt als der „bedeutendste von Mercks Darmstädter Schützlingen“ aufgeführt.

<sup>172</sup> Erstmals mit Schmidt in Verbindung gebracht von Sattel Bernardini 2006, S. 69.

1780 nach Weimar reiste. Anscheinend hatte Christoph Bode (1730–1793), der die im Kreis der Empfindsamen so bedeutenden Bücher von Laurence Sterne übersetzt und herausgegeben hatte und sich seit 1778 in Weimar aufhielt, Merck seine Unterstützung für Schmidt zugesagt.<sup>173</sup> Der bei diesem Aufenthalt vermutlich erneut zustande gekommene Kontakt mit der gleichaltrigen, seit 1775 mit Carl August verheirateten Luise von Sachsen-Weimar geb. Prinzessin von Hessen-Darmstadt (1757–1830) hat sich drei Jahre später in barer Münze niedergeschlagen, denn Schmidt kam 1783 in den Genuss eines Stipendiums vom Weimarer Hof.<sup>174</sup>

Wohl eines der ersten Werke aus dieser Zeit ist das verschollene Gruppenporträt der *Schwestern des Kammerats Mylius* (**Kat. Nr. 32**), das noch kompositionelle Schwächen hat und unter dem Einfluss der Maler des Hessen-Darmstädter Hofes steht. Weitere frühe Porträts sind diejenigen des Hofangestellten *Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher* (1755–1844) (**Kat. Nr. 129**), datiert auf 1782, der seit 1779 als Hessen-Darmstädter Kabinettssekretär tätig war,<sup>175</sup> und dessen Gattin *Johanna Henriette Catharina Schleiermacher geb. von Hesse* (1764–1800) (**Kat. Nr. 130**), der jüngsten Tochter des Kriegs- und Hofkapellmeisters Ernst Christian von Hesse. Die im Hochzeitsjahr der beiden entstandenen Pendants präsentieren sich als autonome kolorierte Zeichnungen in für die Zeit typischem hochovalen *trompe l'oeil*-Rahmen und zeigen ebenfalls noch die Schwächen einer Schülerarbeit. Zwei weitere Male porträtierte Schmidt die Dargestellte jeweils in Pastell als einfache Porträtbüste (stark beschädigt, **Kat. Nr. 8**) sowie als *Flora* (zerstört, **Kat. Nr. 41**), wobei er hier an die formelhaften Darstellungen der *Schönheitengalerie* anknüpfte.<sup>176</sup>

Mitglieder der regierenden Herzogsfamilie porträtierte Schmidt mehrfach, so schuf er etwa lebensgroße *Kniestücke der Kinder des Prinzen Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt* (**Kat. Nr. 33**), ferner 1783 das *Porträt des Erbprinzen Ludwig von Hessen-Darmstadt*, sowohl in Pastell als auch in Öl (**Kat. Nr. 9** und **Kat. Nr. 10**) sowie das *Bildnis der Luise Henriette Caroline von Hessen-Darmstadt* (verschollen, **Kat. Nr. 43**). In der Folge des 1781 entstandenen *Kinderbildnisses des späteren Großherzog Georg von*

---

<sup>173</sup> Siehe auch Sattel-Bernardini 2006, S. 70. – Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass der Merck'sche Brief auch „eine indirekte Aufforderung an Anna Amalia“ bedeutet habe, „Schmidt mit Aufträgen zu versorgen.“ Ebd. – Zudem wird aus dem Brief Schmidts Verhältnis zu seinen Finanzen deutlich. Dass das Geld „ihm sehr leicht entgeht“, spricht dafür, dass er mit dem ihm zur Verfügung Stehenden nicht wirklich haushalten konnte und finanzielle Eskapaden, zumindest für diese Zeit, wahrscheinlich sind. Mit diesem Problem hatten auch andere Künstler zu kämpfen, wie etwa Friedrich Bury in Rom, der später Pate einer von Schmidts Töchtern werden wird. Siehe zu den finanziellen Angelegenheiten von Friedrich Bury: Dönike 2007, S. 76.

<sup>174</sup> Siehe weiter unten.

<sup>175</sup> Johann Heinrich Merck lernte Schleiermacher bereits als 11-Jährigen kennen (Merck 2007, Bd. 4, S. 285, Anm. 5) und förderte diesen ähnlich wie Schmidt. Schleiermacher wird später die Stellung Mercks als Förderer von Schmidt übernehmen und den Kontakt in Rom und Neapel zu ihm halten. Er ist derjenige, der seine Pension seitens des Hofes jährlich anweisen wird.

<sup>176</sup> Diese Porträts dokumentieren zumindest für die 1780er Jahre den Kontakt zwischen Schmidt, Schleiermacher und dessen Frau, der vermutlich auch als sein Fürsprecher am Hof fungierte. – Inwieweit über dieses ‚berufliche‘ Verhältnis sogar ein freundschaftliches zwischen Schmidt und der Schleiermacher'schen Familie bestand, lässt sich nur vermuten, zumal sich in deren Besitz auch weitere Werke aus seiner römischen Zeit fanden (**Kat. Nr. 13** und **Kat. Nr. 16**).

Mecklenburg-Strelitz (1779–1860) (**Kat. Nr. 4**), den Schmidt gleich dreimal porträtierte (**Kat. Nr. 38** mit Federhut und **Kat. Nr. 63**), malte er sowohl in Öl als auch in Pastell fast alle Kinder von Friederike Caroline Luise von Mecklenburg-Strelitz, Tochter der Landgräfin Luise von Hessen, und deren Ehemann. So entstanden die Bildnisse der *Prinzessin Charlotte von Mecklenburg-Strelitz (1769–1818) als Amor* (**Kat. Nr. 36**), der *Prinzessin Luise von Mecklenburg-Strelitz (1776–1810)*, der späteren Königin von Preußen mit einem Häschen auf dem Arm (**Kat. Nr. 6**), der Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz (1778–1841) mit einem Kätzchen auf dem Arm (**Kat. Nr. 37**) sowie das Kinderporträt von Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz (1785–1837) mit Taschenuhr (**Kat. Nr. 45**). Auch das Pastellbildnis der früh verstorbenen Mutter *Friederike Caroline Luise Herzogin von Mecklenburg-Strelitz* (**Kat. Nr. 5**) ist um 1782/83 entstanden. Diese Porträts sind keine innovativen Bildfindungen, sondern bleiben noch einer formelhaften Kompositionsweise verhaftet.<sup>177</sup> Als echte Kopie dürfte das Porträt der *Auguste Wilhelmine Herzogin von Pfalz-Zweibrücken* (1765–1796), geborene Prinzessin von Hessen-Darmstadt, Gemahlin König Maximilian IV. von Bayern (verschollen, **Kat. Nr. 44**)<sup>178</sup> einzuschätzen sein. Hinzu kommt, dass Schmidt an einen Hof kam, der, wie der Nassau-Saarbrücker Hof und die meisten deutschen Residenzen der Zeit, am für das Barockzeitalter vorbildlichen französischen Hof orientiert war. So wurde auch hier sehr viel mehr Wert auf die dekorative Ausschmückung der Bauwerke und auf die hierzu benötigte Porträtmalerei gelegt<sup>179</sup> als beispielsweise auf die Historienmalerei. Sowohl die Porträt- als auch die Dekorationsmalerei standen im Dienst der höfischen Kunstpolitik. Das Porträt erlangte gleichsam mediale Eigenschaften, denn es konnte zwischen der Darstellungsform der *imitatio* und der des *decorum*<sup>180</sup> als *repraesentatio* und fürstlichen Panegyrik des Herrschers und seines Hofes seine Spitzenfunktion erfüllen. In diesem Kontext sind auch Schmidts Porträts einzuordnen, die sich an fest gefügten und standardisierten Darstellungstypen nach französischem Vorbild orientieren und damit auch in den Dienst der höfischen Repräsentation gestellt waren.<sup>181</sup>

<sup>177</sup> Dies bestätigt ein Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Pastellen von Schmidts Mitschüler Johann Friedrich Dryander. Stefan Heinlein und Eva Wolf konnten nachweisen, dass diese meist an Vorlagen orientiert waren, so etwa an Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun und Johann Heinrich Schröder. Siehe Heinlein 2006, S. 28f.; Wolf 2006, S. 40.

<sup>178</sup> Sein Studienfreund Dryander porträtierte die Dargestellte ebenfalls. Bekannt sind drei Fassungen: *Porträt der Prinzessin Auguste Wilhelmine von Hessen-Darmstadt*, 1785, Pastell, 83 x 74 cm, Darmstadt, Schlossmuseum; dieselbe, 1785, Pastell 82 x 73 cm, München, Schloss Nymphenburg; dieselbe, um 1785, 82,9 x 74,2 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Abb. bei Fegert 1996, Nr. 14-16.

<sup>179</sup> Vgl. Gaehtgens, *Historienmalerei* 1996, S. 52.

<sup>180</sup> Vgl. Warnke 1985, S. 273; zum Stellenwert des Porträts auch Schoch 1975, S. 23.

<sup>181</sup> Die Hofmaler des Darmstädter Hofes, wie u. a. Johann Christian Fiedler und Johann Ludwig Strecker, hinterließen überwiegend Porträts. Die besondere Beliebtheit des Porträts in Hessen-Darmstadt zeigt die *Schönheitengalerie*, die vom Hofe an den Hofmaler Karl Friedrich Hirschberger in den Jahren 1772 und 1775 in Auftrag gegeben wurde. Hirschberger fertigte insgesamt 26 Bildnisse der weiblichen ‚Schönheiten‘ an. Siehe Götz-Mohr 1980, S. 47-51.



Während der Darmstädter Zeit schuf Schmidt auch zwei eigenständige Selbstbildnisse, eine Rötelzeichnung (**Kat. Nr. 125**) und ein verschollenes Ölgemälde (**Kat. Nr. 34**). Das erhaltene, in seinem Zeichenstil noch akademisch anmutende *Selbstporträt mit Mütze* (**Kat. Nr. 125**)<sup>182</sup> ist als Reinzeichnung beziehungsweise als ein autonomes Selbstbildnis zu bewerten, wofür auch dessen Provenienz spricht, da es sich von Anfang an in großherzoglichem Besitz befand und womöglich als Geschenk gedacht war oder als Auftragsarbeit entstand. Dem Typus nach handelt es sich um ein privates Porträt mit repräsentativem Charakter, das durch die französischen *Freundschaftsporträts* beeinflusst ist. Es verwundert kaum, dass Schmidt gerade in Darmstadt – dort wo sich der *Kreis der Empfindsamen*<sup>183</sup> zusammenfand – sein *Selbstbildnis* diesem französischen Typus annähert, zumal das Thema durch Selbstbildnisse von Johann Conrad Seekatz (1719–1768)<sup>184</sup> und Johann Christian Fiedler (1697–1765)<sup>185</sup> bereits bekannt war.

Neben diesen bekannten *Selbstbildnissen* (**Kat. Nr. 125** und **Kat. Nr. 34**) hat Schmidt sich als Ganzkörperporträt noch dreimal in vielfigurigen Gemälden, gewissermaßen als *Künstlersignum* (Waetzoldt), eingebracht: Während er im verschollenen *Gruppenbildnis der Töchter des Kammerrats*

<sup>182</sup> Karl Lohmeyer geht davon aus, dass die Zeichnung als Vorlage für eine „zeitgenössische Radierung“ diene, von der allerdings kein Exemplar erhalten ist. Ebd.; auch Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145.

<sup>183</sup> Ausgehend von England, durch Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* von 1768, breitete sich diese Strömung in Deutschland aus. (Im gleichen Jahr noch erschien die Übersetzung von Mittelstedt, die bis 1774 drei Auflagen erlebte; die Übersetzung von Johann Joachim Christoph Bode erfuhr bis 1776 vier Auflagen. Siehe Fechner 1988, S. 329). Mit Goethes *Werther*, 1771 veröffentlicht, war der Boden geebnet, und es entwickelten sich Zentren der Empfindsamkeit in Weimar, Berlin, Frankfurt und in Darmstadt. Der Darmstädter *Kreis der Empfindsamen* bestand vornehmlich aus Personen, die mit dem Hof verbunden waren oder in dessen Diensten standen. Die Große Landgräfin Henriette Christiane Caroline von Hessen-Darmstadt (1704–1774) gehörte zwar nicht unmittelbar diesem Kreis an, hatte aber, wie Gerhard Sauder aufzeigte, zumindest eine „indirekte Bedeutung“ (Sauder 1980, S. 169). Unmittelbar dazuzuzählen sind Johann Heinrich Merck (1741–1791), Beamter und Kriegszahlmeister, der ab 1774 Kriegsrat am Hessen-Darmstädter Hof war und in dessen Haus sich der Kreis seit Dezember 1772 regelmäßig versammelte, dessen Frau Louise-Françoise (1743–1810), Andreas Peter von Hesse (1728–1803), der als Geheimer Rat und später als leitender Minister in Diensten des Hofes stand, mit seiner Frau Friederike Katharine (1744–1801), die Hofdamen Henriette von Roussillon (?–1773), die im Kreis den Namen *Urania* erhalten hatte, Luise von Ziegler (1747–1814), genannt *Lila*, die Hofdame der Landgräfin Caroline von Hessen Homburg und schließlich Margarethe Katharine von Ravel (1719–1786), die Erzieherin der Darmstädter Prinzessinnen. Ferner Caroline Flachland (1750–1809), genannt *Psyche*, die spätere Frau Herders, und die sporadisch sich hinzu Gesellenden: Michael Leuchsenring (1746–1827), Hofmeister und Reisebegleiter des Erbprinzen, sein Bruder Johann Ludwig Leuchsenring (1732–1812), Leibarzt der Herzogin von Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld, und schließlich Johann Gottfried Herder (1744–1803) sowie Johann Wolfgang von Goethe (siehe Sauder 1980, S. 167–169; Fechner 1988, S. 332). Man las oder besprach gemeinsam die Texte und versuchte das Alltagsleben dem der literarischen Vorlage anzugleichen; Freundschaften wurden gepflegt und man unternahm gemeinsame Ausflüge und suchte nach gemeinsamen Naturerlebnissen. Das Zusammensein des Kreises währte allerdings nicht lange; schon im Frühjahr 1774 – im gleichen Jahr als Schmidt gemeinsam mit Samhammer und Dryander nach Darmstadt kam –, ausgelöst durch interne Spannungen und Divergenzen, als auch durch äußere Faktoren (z. B. der Tod von Lila (1773) und der Großen Landgräfin (1774)), löste sich der *Kreis der Empfindsamen* auf. Jedoch blieb die Erinnerung bis weit in die 1780er Jahre im höfischen Umfeld – insbesondere durch Merck – präsent. Siehe Sauder 1980, S. 173–175; Fechner 1988, S. 333.

<sup>184</sup> Seekatz malte mehrere Freundschaftsporträts, wie etwa das *Bildnis eines Mannes mit Pelzmütze*, um 1755, Hessisches Landesmuseum Darmstadt Inv. Nr. GK 348, das sich im Besitz des Malers Strecker befand und das über lange Zeit als dessen Selbstbildnis galt. Kat. Darmstadt 1997, S. 182ff.

<sup>185</sup> *Selbstbildnis mit Brille*, um 1745, Öl auf Leinwand, Darmstadt, Schlossmuseum sowie *Selbstbildnis*, um 1755, Pastell, Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift. Siehe AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, Kat. Nr. 93 und 92. – Insbesondere das *Selbstbildnis mit Brille* hatte eine gewisse Popularität, da es in mehreren Repliken, u. a. in den Großherzoglichen Privatsammlungen, überliefert ist.

*Mylius* (**Kat. Nr. 32**) am rechten Bildrand als beobachtender Zeichner auftaucht, reiht er sich bei den beiden bekannten Fassungen des *Lustlagers von Groß-Gerau* (**Kat. Nr. 7** und **Kat. Nr. 39**) gemeinsam mit Kriegerat Merck und (angeblich) Goethe in die höfische Gesellschaft ein. Für das Hinzunehmen des Künstlers als *Künstlersignum* gibt es sowohl in Darmstadt als auch in Mannheim Vorbilder, wie etwa eine Gemeinschaftsarbeit der Darmstädter Maler Johann Christian Fiedler und Christian Georg Schütz d. Ä. die *Darmstädter Gesellschaft im Freien*<sup>186</sup> oder das *Bildnis der Gräfin von Spaur* des Mannheimer Akademielehrers Franz Anton Leydensdorff (1721–1795), bei dem sich der Maler mit Zeichenstift hinter der Gräfin sitzend zeigt.<sup>187</sup> In der *Darmstädter Gesellschaft im Freien* porträtierte sich Fiedler im Jägerhabitus als Ganzfigurenbildnis. Pfeife rauchend, mit der Flinte in der Rechten, die Linke im Weisegestus auf die Tontauben schießende Gruppe im Hintergrund, thematisiert er gerade nicht sein Künstlertum, sondern präsentiert sich als Teil einer sonntäglichen Darmstädter Gesellschaft, ohne Hinweise auf seinen tatsächlichen Berufsstand. Mit dieser Enthebung und der Darstellung seiner ‚nebenberuflichen‘ Interessen bindet er sich in ein von Vergnügungen geprägtes, dem Hofe nahe stehendes Gesellschaftsumfeld ein.<sup>188</sup> Eine solche gesellschaftliche Gebundenheit des *Künstlersignums* zeigt Schmidt in seinem *Lustlager*-Bild, wo er sich Pfeife rauchend der Gruppe der Intellektuellen des Hofes am rechten unteren Bildrand zuordnet. Im *Gruppenbild der Töchter des Kammerrats von Mylius* (**Kat. Nr. 32**) hingegen fügt er sich mit der attributiv verwendeten Zeichenmappe, durch das aktive ‚Eintreten‘ und die Konzentration auf das beobachtende Schauen – der Grundlage jeglichen künstlerischen Tuns – in den Naturraum am seitlichen Bildrand ein. Die Begründung des von der Natur ausgehenden künstlerischen Schaffens, quasi als dessen notwendiger ‚Font‘, wird so über den ihn umgebenden und einhüllenden Naturraum, über das aktive Beobachten und das dynamische Eintreten (im Sinne von aktivem Handeln) veranschaulicht.

Neben den Porträts sind für Schmidt vier Ereignisbilder überliefert, von denen zwei erhalten sind. Er fertigte 1780 das Gemälde *Zum Andenken einer vergnügten Nacht* (**Kat. Nr. 3**) und 1782 das *Lustlager von Groß-Gerau* (**Kat. Nr. 7**; sowie die beiden verschollenen Fassungen **Kat. Nr. 39** und **Kat. Nr. 40**). Erst seit der Jahrhundertmitte wurde der zeitgenössischen Historie, die besondere Ereignisse im Leben des Herrschers und des Hofstaates darzustellen hatte, größere Aufmerksamkeit und eine bestimmende Funktion zuteil. So ist im Gemälde *Zum Andenken einer vergnügten Nacht* (**Kat. Nr. 3**) ein Ereignis festgehalten, das wohl auf einen vorherigen Jagdausflug zurückzuführen ist. Das Bild ist in

<sup>186</sup> Öl auf Leinwand, um 1750, 71,3 x 84 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 330. – Das Bild kam 1811 wieder nach Darmstadt. Siehe Kat. Darmstadt 1997, S. 56-59.

<sup>187</sup> Grotkamp-Schepers 1980, S. 134.

<sup>188</sup> Auch das Bildnis von Christian Georg Schütz ist in das Gemeinschaftswerk mit aufgenommen. Zwischen dem Flötenspieler und dem Violonist gibt sich Schütz als Büste in Dreiviertelansicht in musikischem Kontext zu erkennen.

Seekatz'scher und Trautmann'scher Manier als Nachtstück ausgeführt, wohingegen das *Lustlager von Groß-Gerau* (**Kat. Nr. 4**) auf das historisch überlieferte Ereignis des 1782 abgehaltenen zwölfwägigen Lustlagers bei Groß-Gerau zurückgeht, bei dem auch das Türkenzelt, das Landgraf Ludwig IX. aus den Türkenkriegen mitbrachte, aufgestellt wurde.<sup>189</sup> Beide Gemälde sind als Kabinettstücke zu bewerten.

Parallel zu seinen Porträts und den Ereignisbildern widmete sich Schmidt schon in Darmstadt der Landschaftsmalerei, was durch acht grafische Arbeiten dokumentiert ist: *Waldlandschaft mit Strohütte* (**Kat. Nr. 119**), *Hügellandschaft* (**Kat. Nr. 120**), eine *Naturstudie* (verschollen, **Kat. Nr. 134**), der *Herrgotts-Stein am Herrgottsberg bei Darmstadt* (**Kat. Nr. 121**), *Ansicht von Darmstadt* (**Kat. Nr. 122**), die *Schneidemühle bei Darmstadt* (**Kat. Nr. 123**), *Kirche und Häuser* (**Kat. Nr. 128**), *Ansicht des Moserschen Gartens* (**Kat. Nr. 124**) und *Prospekt der Bergstraße von Eberstadt* (verschollen, **Kat. Nr. 135**).<sup>190</sup> Diese Arbeiten sind oftmals vor Ort in der Natur entstanden und geben vor allem Einblick in Schmidts sich sukzessive herausbildende Landschaftsauffassung, die – in der Tradition der Landschaftsmalerei verankert – auf Ideen und Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurückgeht.

Eine der frühesten Landschaftszeichnungen, die bisher einzig bekannte, um 1774 entstandene Gouache *Waldlandschaft mit Strohütte* (**Kat. Nr. 119**), hat noch einen besonderen Studiencharakter. Nicht nur die von anderer Hand am unteren Blattrand angebrachte Bezeichnung „*Scitze vom Mahler Schmidt*“<sup>191</sup>, sondern vor allem auch die skizzenhafte Anlage des Blattes selbst vermitteln einen Einblick in Schmidts künstlerischen Lernprozess. Auch bei den beiden Landschaftsstudien *Hügellandschaft* (**Kat. Nr. 120**) und *Herrgotts-Stein am Herrgottsberg bei Darmstadt* (**Kat. Nr. 121**) sind charakteristische Felsformationen ins Zentrum gestellt, die auf sein Naturstudium in der Umgebung von Darmstadt verweisen. Dies gilt auch für das Blatt *Schneidemühle bei Darmstadt* (**Kat. Nr. 123**), das als autonome, aquarellierte Zeichnung eigenhändig mit „*Desines d'après la Nature par H. S.*“ bezeichnet ist. Diese Bezeichnung wiederholt sich bei der *Ansicht auf Darmstadt* (**Kat. Nr. 122**) („*Desines après la Nature de JHS 1780*“) und auf dem Blatt *Kirche und Häuser* (**Kat. Nr. 128**) („*nach der Natur gezeichnet / den 12.<sup>ten</sup> Sept. 1781*“). Zudem zeigt sich Schmidts Suchen nach Gestaltungsmöglichkeiten des Landschaftlichen; so orientiert er sich zunächst vornehmlich an niederländischen Landschaftskompositionen, die in seiner späteren römischen und neapolitanischen Zeit keine Rolle mehr spielen werden. Die *Schneidemühle bei Darmstadt* (**Kat. Nr. 123**) steht in der Tradition des niederländischen Landschaftspathos, ebenso das

---

<sup>189</sup> Siehe auch Karg 1984, S. 90.

<sup>190</sup> Die beiden Blätter *Waldlandschaft mit Strohütte* (**Kat. Nr. 119**) und *Hügellandschaft* (**Kat. Nr. 120**) könnten auch schon in Saarbrücken entstanden sein, während die anderen bekannten Arbeiten durch ihre topografische Bestimmung eindeutig in die Darmstädter Phase einzuordnen sind. Für Saarbrücken spricht die Tatsache, dass die beiden Blätter dem gemeinsamen Komplex mit den frühen Mädchenkopfstudien des Dryander-Nachlasses angehören, die in Saarbrücken entstanden sind.

<sup>191</sup> Das Blatt stammt aus dem Nachlass Johann Friedrich Dryanders. Die Handschrift stimmt jedoch nicht mit derjenigen von Dryander überein.

1781 entstandene Blatt *Kirche und Häuser* (**Kat. Nr. 128**), das von Kompositionen niederländischer Dorf- und Stadtansichten mit Genremotiven beeinflusst ist. Vorbilder hierfür dürfte Schmidt in der Hessen-Darmstädter Gemäldesammlung, die auch niederländische Landschaften des 17. Jahrhunderts umfasste, gefunden haben.

Den Charakter von Landschaftsporträts haben die beiden Blätter *Ansicht auf Darmstadt* (**Kat. Nr. 122**) und *Ansicht des Moserschen Gartens* (**Kat. Nr. 124**). Bei der *Ansicht von Darmstadt* erscheint in der Ferne die Stadtvedute, während im Vordergrund drei männliche Künstlerfiguren situiert sind, so dass das Blatt auch etwas über den Alltag der Künstler am Hessen-Darmstädter Hof und das Zeichnen in der Natur auszusagen vermag. Mehr noch: Durch die Staffagefiguren zeigt Schmidt exemplarisch die für das künstlerische Schaffen und den Herstellungsprozess so existentiellen Vorgänge des Sehens, Zeichnens und wahrnehmenden Denkens. Schmidts Anfänge in der Landschaftsmalerei, insbesondere aber sein Zeichnen *après la nature* entsprachen Johann Heinrich Mercks Forderungen, die er in seinem Aufsatz *Ueber die Landschaft-Mahlerey, an den Herausgeber der T. M.* von 1777 veröffentlichte und die Schmidt mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte: Merck forderte hier „das selbstständige Erlernen der Landschaftsmalerei vor der Natur.“<sup>192</sup> Nicht von ungefähr spielt in dem Blatt *Ansicht auf Darmstadt* das Thema des Sehens eine wichtige Rolle, formuliert doch Merck ausdrücklich: „sehen zu lernen“ ist die erste und vornehmste Aufgabe des Künstlers, Sammlers und Kunstliebhabers.<sup>193</sup>

Neben diesen künstlerischen Belegen ist für Schmidts Darmstädter Zeit davon auszugehen, dass er sich am Hessen-Darmstädter Hof auch an anderen Tätigkeits- und Arbeitsfeldern beteiligen musste. An kleineren Fürstenhäusern, die sich nur wenige Hofmaler und -künstler leisten konnten, gehörte es zu den Aufgabengebieten, Aufträge unterschiedlichster Art zu übernehmen, wie unter anderem Restaurierungsarbeiten, Kulissenarbeiten, temporäre Dekorationsmalereien usw.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Bott 1972, S. 199. – Ulrike Leuschner vermutet, dass Merck möglicherweise von Schmidt auf einer Reise zum Zeichnen begleitet wurde. So schreibt Merck im März/April 1783 an Georg I. von Sachsen-Meiningen: „Dieses Frühjahr besuche ich mit meinem Zeichner die Vulcane des Rheins zum zweytenmale, und diese Untersuchungen mit jenen verbunden, hoffe ich, sollen der physischen Geschichte der Erde einige nicht unwichtige Beyträge liefern.“ Es könnte sich hierbei aber auch um Jean François Gout (1748-1812) handeln, der zuvor von Merck nach Speyer gesandt wurde, um die Ruinen zu zeichnen. Merck 2007, Bd. 3, Brief 598, S. 276 und Anm. 7, S. 277; vgl. auch ebd., Bd. 5, S. 85.

<sup>193</sup> Johann Heinrich Merck, Aus einem Schreiben an den H. über die Frage: wie eine Kupferstichsammlung anzulegen sey?, in: Teutscher Merkur 1778 II, S. 170-175, hier S. 171.

<sup>194</sup> Dies schlug sich oftmals auch in Qualitätssprüngen nieder, waren die Maler doch unterschiedlich begabt und hatten unterschiedliche Neigungen und Vorlieben. – Sein Mitschüler Dryander fertigte beispielsweise als späterer Hofmaler von Nassau-Saarbrücken Knopf- und Ringminiaturen, Silhouetten und Stickvorlagen an, spannte Landkarten auf oder war für das Umarbeiten und Modernisieren von Kunstgegenständen zuständig. Siehe Trepesch 2004, S. 830f. – Auch Jakob Philipp Hackert wurde als Hofkünstler am neapolitanischen Hof mit unterschiedlichsten Aufgabenfeldern betraut. „Hackert war für die künstlerische Erziehung der Königskinder zuständig, er hatte die königlichen Landsitze auszustatten, repräsentative Feste zu arrangieren oder auch Öllampen zu reparieren. Er hatte die Überführung der Sammlung Farnese aus Rom nach Neapel zu überwachen und wurde mit der Einrichtung eines neuen Museums betraut. Seine Hauptaufgabe als Hofmaler aber bestand darin, mit seiner Malerei das öffentliche Ansehen des Dienstherrn zu verbreitern.“ Weidner 1998, S. 109. – Auch Felix Anton Besoldt (um 1700–1774) erhielt als Hofporträtmaler am Mannheimer Hof unter Carl Theodor – so das

In Darmstadt signierte Schmidt häufig mit seinen Initialen (meist mit „JHS“<sup>195</sup> und einmal mit „H.S.“<sup>196</sup>), die er oftmals als Ligatur zusammenzog, was er in seiner späteren Zeit vermied. Neben der Initialsignatur signierte er mit seinem Nachnamen ohne Vornamen und gab meist den Herstellungsnachweis „f“ oder „fecit“<sup>197</sup> respektive „p“ oder „pinxit“<sup>198</sup> an, oftmals auch das Entstehungsjahr.<sup>199</sup> Zu vermuten ist, dass er bei repräsentativen Werken, zum Beispiel Porträts in Pastell, Öl oder als Zeichnung, die für den Hof bestimmt oder als Auftragsarbeiten entstanden waren (wie z. B. das *Schleiermacher*-Porträt (**Kat. Nr. 129**)), mit seinem Nachnamen signierte, hingegen bei privateren Blättern (bei den Landschaftsstudien **Kat. Nr. 122** und **Kat. Nr. 123**) und bei Miniaturen (**Kat. Nr. 1** und **Kat. Nr. 2**) eher seine Initialen bevorzugte. Die repräsentative Fassung des *Lustlager*-Bildes (**Kat. Nr. 7**) ist hingegen unsigniert.

Die durch den Kalender-Eintrag von 1780 belegten besonderen malerischen Fähigkeiten, das Engagement Johann Heinrich Mercks und Schmidts Reise nach Weimar führten schließlich dazu, dass er gegen Ende seiner Darmstädter Zeit von der gleichaltrigen Herzogin Luise von Sachsen-Weimar (1757-1830), einer Tochter der Großen Landgräfin Caroline, finanzielle Unterstützung erhielt. So ist für das Jahr 1783 eine Auszahlung von Weimar „für Instruktionsgeld an den Hofmaler Samhammer“ vom 4. August 1783 durch den Kriegsrat Merck in der Höhe von 25 Gulden belegt.<sup>200</sup> Im selben Jahr wird Schmidt zudem in den *Miscellaneen artistischen Inhalts* unter den „Vermischten Nachrichten“ erwähnt: „Joh. Heinrich Schmidt in Darmstadt, ein junger Mahler, der mit der Zeit viel leisten wird.“<sup>201</sup> Ein Jahr später wurde dieser Zuschuss an Samhammer als Pension für Schmidt ausgesetzt. Karl Lohmeyer berichtet: „Um 1784 erfahren wir auch das Nähere darüber, da damals laut persönlicher Quittung Mercks vom 9.12. des Jahres ‚als gnädigst ausgesetzte Pension für einen Lehrling bey dem Hofmahler

---

offizielle Amt – nur ein geringes Gehalt und die Preise für die zu erstellenden Porträts waren ebenfalls festgelegt. „Darüber hinaus war er verpflichtet, sich zu anderen Malerarbeiten am Hofe *gebrauchen* zu lassen.“ Thölken 1999, S. 246. – Martin Warnke hat nachgewiesen, dass erst seit dem 19. Jahrhundert diese Tätigkeitsfelder als Degradierung des Künstlers verstanden wurden. Vgl. Warnke 1985, S. 256. – Es ist jedoch zu beachten, dass dieses Unverständnis bereits im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts mit der Forderung nach ‚Autonomie‘ des Künstlers zugrunde gelegt war.

<sup>195</sup> So bei dem Gemälde *Zum Andenken an eine vergnügte Nacht* (**Kat. Nr. 3**), bei der *Ansicht auf Darmstadt* (**Kat. Nr. 122**), bei der Miniatur des *Brustporträts eines fürstlichen Herrn* (**Kat. Nr. 1**) und bei dem *Halbporträt einer Edeldame* (**Kat. Nr. 2**).

<sup>196</sup> So bei der Zeichnung *Schneidemühle bei Darmstadt* (**Kat. Nr. 123**).

<sup>197</sup> So in dem verschollenen *Selbstbildnis* (**Kat. Nr. 34**) von 1780 („Schmidt F. 1780“) und dem *Selbstbildnis* (**Kat. Nr. 125**) in Röteln („Schmidt f“), sowie in der Porträtzeichnung von *Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher* (1755–1844) (**Kat. Nr. 129**), von 1782 („Schmidt / fecit / 1782“).

<sup>198</sup> So bei dem *Porträt von Friederike Caroline Herzogin von Mecklenburg-Strelitz* (1752-1782) (**Kat. Nr. 5**) („Schmidt pinx.“) und bei dem *Porträt Ludwig, Erbprinz von Hessen-Darmstadt* (1753–1830) (**Kat. Nr. 9**) „Schmidt p 1783.“

<sup>199</sup> So bei dem verschollenen *Selbstbildnis* (**Kat. Nr. 34**) („Schmidt F. 1780“), bei der Porträtzeichnung von *Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher* (1755–1844) (**Kat. Nr. 129**), von 1782 („Schmidt / fecit / 1782“) und bei dem Porträt in Öl von *Ludwig, Erbprinz von Hessen-Darmstadt* (1753–1830) (**Kat. Nr. 10**) („Schmidt 1783“)

<sup>200</sup> Lohmeyer 1951, S. 28; hierzu auch Kircher 1952, S. 798; Lohmeyer 1956, S. 24; Lohmeyer 1957, S. 115; Rave 1960, S. 122; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 391.

<sup>201</sup> *Miscellaneen* 1783, S. 181.

Samhamer allhier, dem ich dieselbe schon im September a.c. bezahlt habe', denselben Betrag aus Weimar von der Herzogin wieder angewiesen wird [...]“.<sup>202</sup> Luise von Sachsen-Weimar übernahm bis 1786 diesen Betrag von 25 Gulden.<sup>203</sup> Wurde 1783 die Summe noch an Samhammer ausgezahlt, so scheint die kommende Auszahlung direkt an Schmidt gegangen zu sein, da er nun an die Mannheimer Zeichnungsakademie wechselte. Mit dieser Pension und der finanziellen Zuwendung von Erbprinz Ludwig von Hessen-Darmstadt war Schmidt in der Lage, seine weitere Ausbildung an der Mannheimer Zeichnungsakademie fortzusetzen. Anders hingegen war die Situation seines Mitschülers Dryander, der bis zum Tod von Samhammer 1787 bei diesem in Darmstadt blieb und gerade nicht an die Zeichnungsakademie wechselte. Dennoch mündeten beide Ausbildungswege in ein späteres Hofmalertum: Dryander kehrte 1787 nach dem Tod von Samhammer nach Saarbrücken zurück und wurde dort 1788 zum Hofmaler ernannt, während Schmidt Hofmaler von Hessen-Darmstadt wird.<sup>204</sup>

### 3. Studienjahr an der Mannheimer Zeichnungsakademie

Von 1783 bis 1784 setzte Schmidt als „Lehrling“<sup>205</sup> seine Ausbildung an der Mannheimer Zeichnungsakademie fort. Ein eigenhändiges Bittschreiben<sup>206</sup>, das von Peter Anton von Verschaffelt

<sup>202</sup> Lohmeyer bezieht sich auf eine Mitteilung des Thüringischen Staatsarchivs Weimar, Hausarchiv XX, 34 (aus Rechnungsbeilagen, die H. Bräuning-Oktavio, Burg-Gemünden am 1.9.1950 an das Staatsarchiv Darmstadt übermittelt hatte). Lohmeyer 1951, S. 28; Lohmeyer 1956, S. 24; Karg 1980, S. 70; Karg 1984, S. 88; Sattel Bernardini 2006, S. 70, 81, Anm. 12.

<sup>203</sup> Merck 2007, Bd. 2, S. 446. – Siehe auch den Brief von Friedrich Justin Bertuch aus Weimar an Merck am 19. November 1784, in dem sich eine Anmerkung Wagners befindet: „In dem vorderen Theil des Originalbriefs gibt Bertuch [...] eine Anweisung auf 566fl., welche Merck für Kunstgegenstände und zur Unterstützung eines jungen Mahlers vorgelegt hatte.“ Die 566fl. setzen sich wie folgt zusammen: eine Rechnung Mercks in Höhe von 241fl., die er am 17. Mai 1784 ausgestellt und am 9. Dezember quittiert hatte, zwei Gemälde Fratrels für 300fl. und die 25fl. Lehrgeld für Schmidt. Rechnung und Quittung sind heute nicht mehr vorhanden. Merck 2007, Bd. 3, Brief 712, Anm. 1, S. 608. – Am 28. Dezember 1785 reicht Merck abermals eine Jahresrechnung an Friedrich Justin Bertuch in Weimar ein und möchte u. a. die 25fl. des Lehrgeldes von Luise von Sachsen-Weimar für Schmidt („für die Regierende Fr. Herzogin ausgelegt pto des Mahlers 25:-“), welches er vorgelegt hatte, zurückerstattet bekommen. Ebd., Bd. 4, Brief 808, S. 189. – Am 10. Februar 1786 reicht Merck seine Jahresrechnung für 1786 bei Friedrich Justin Bertuch ein, worin abermals die von ihm vorgelegten 25fl. für Schmidt enthalten sind: „der regierenden Fr. Herzogin 25“. Ebd., Bd. 4, Brief 814, S. 204 und Anm. 3 S. 205.

<sup>204</sup> In der Literatur wurde er immer wieder bezeichnet als „Großherzoglich Hessischer Kabinettsmaler“ oder einfach „Kabinettsmaler“ (so z. B. „Kabinettsmaler zu Darmstadt“, Füßli 1810, S. 1513; „Großherzoglich Hessischer Cabinets=Maler“, Müller 1820, S. 7; „Heinrich Schmidt. Grs. Cabinetsmaler“, Seeger 1843, S. 6; Biermann 1914, S. XLVIII; „Kabinettsmaler Heinrich Schmidt“, Hardenberg 1938, S. 67) und auch als „Hofmaler“ (so z. B. „Grossherzogl. Hessischer Hofmahler zu Darmstadt“, Meusel 1808-1814, Bd. 2, S. 287; „Großherzoglich Hessen=Darmstädtischer Hofmaler“, Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; „Darmstädtischen / Hofmahler Schmidt“, Brief von Ramdohr an Kronprinz Ludwig vom 22. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III; „hessischer Hofmaler“, Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; „hessische Hofmaler Heinrich Schmidt“, Noack 1929; „Hofmaler Johann Heinrich Schmidt“, Hardenberg 1930, S. 231). Wann er jedoch diesen Status erhielt, bleibt vorerst unklar. Füßlis Künstlerlexikon berichtet, dass Schmidt mit 27 Jahren „Kabinettsmaler zu Darmstadt“ war (so äußert Füßli noch vage: „Ist es wohl etwa der nämliche Schmidt, von dem es in einer unsrer Handschriften um 1763. heißt, er sey 27. J. alt, und Kabinettsmaler zu Darmstadt, der aber damals in Mannheim lebte.“ Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513. – Bei dieser ‚Handschrift‘ scheint es sich um einen Transkriptions- oder Lesefehler zu handeln, denn Schmidt war 1783 schon in Mannheim an der Zeichnungsakademie). Karg geht davon aus, dass Schmidt 1786 zum „Hofkabinettsmaler von Hessen-Darmstadt ernannt“ wurde. Karg 1980, S. 70 ohne Nachweis. Im Erwerbungsbuch für das Hessen-Darmstädter Museum wird er als ‚Kabinettsmaler‘ geführt („Cab. Maler Schmidt“. HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 26).

<sup>205</sup> So die zeitgenössische Bezeichnung der Schüler an der Mannheimer Akademie. Grotkamp-Schepers 1980, S. 60.

(1710–1793), dem Direktor der Akademie, beglaubigt wurde, liefert die gesicherte Quellengrundlage für Schmidts Mannheimer Lehrjahr.<sup>207</sup>

Dass Schmidt gerade an der Mannheimer Akademie studierte, liegt wohl in der geografischen Nähe der beiden Städte, Darmstadt und Mannheim, und den Beziehungen der Höfe untereinander begründet.<sup>208</sup>

Daher ist anzunehmen, dass Erbprinz Ludwig von Hessen-Darmstadt als Finanzier das betreffende – nicht erhaltene – Empfehlungsschreiben mit auf den Weg gab, gehörte dies doch zu den Aufnahmebedingungen an einer Akademie. Auch ist davon auszugehen, dass Schmidt ein Aufnahmestück einreichte, mit dem er seine bisher erworbene künstlerische Tätigkeit und Fähigkeit nachwies.<sup>209</sup> Weder dieses noch akademische Zeichnungen sind jedoch erhalten – mit Ausnahme eines Skizzenblattes, das unter anderem zwei Porträts aus der Mannheimer Zeit zeigt (**Kat. Nr. 126**).

Um diese Ausbildungszeit dennoch konturenreicher werden zu lassen, verhilft ein kurzer Überblick über die Mannheimer Zeichnungsakademie und deren Unterrichtsmodalitäten, die im Zuge eines regelrechten Booms von Neugründungen im 18. Jahrhundert<sup>210</sup> 1756 von dem Bildhauer und

---

<sup>206</sup> Schmidt aus Mannheim am 13. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N. – Vollständig publiziert zuerst in AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 48–51.

<sup>207</sup> Darüber hinaus bestätigt der zeitgenössische Hinweis des Altertumsforschers Aloys Ludwig Hirt (1759–1837), der Schmidt in Rom kennen gelernt hatte, die Ausbildungszeit, wenn er schreibt, dass Schmidt sich „in Mannheim nach einer bessern Lehrart“ vervollkommen habe. Hirt 1788, S. 82. – Auch Nagler benennt allgemein Schmidts Mannheimaufenthalt, „wo der Künstler ebenfalls einige Zeit lebte“. Nagler 1835–1852, S. 323. – Karl Lohmeyer verweist auf einen Mannheimaufenthalt, dem sich Thieme/Becker – aufgrund falscher Lebensdaten – anschließt, aber eine Datierung ins Jahr 1763 vorschlägt. Lohmeyer 1928, S. 226; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 144. – Ohne Jahresangabe schließt sich der Darmstädter Ausstellungskatalog *Deutsches Barock und Rokoko* an (Biermann 1914, S. XLVIII) sowie Werner Karg, der Schmidt „zeitweilig am Hofe Karl Theodors in Mannheim künstlerisch tätig“ weiß (Karg 1968). Später lässt er Schmidt an der Akademie studiert haben und sieht bereits den Großherzog von Darmstadt als Gönner (Karg 1980, S. 70). 1981 hingegen behauptet Karg, dass Schmidt eine „zweijährige Lehrzeit“ an der Akademie absolviert habe (Karg 1981, Titel; auch Sattel Bernardini 2006, S. 70) und 1984 dann allgemeiner, dass Schmidt an der Mannheimer Akademie studierte und ihm womöglich „durch seine Freunde in Darmstadt und Weimar“ die Ausbildung ermöglicht wurde (Karg 1984, S. 91f.). In einer späteren Publikation verhalten, nach Meinung Kargs, der Landgraf Ludwig X., Johann Heinrich Merck, J. P. von Hesse und Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher Schmidt „zur weiteren Ausbildung“ an der Akademie. Karg 1997, S. 2; Karg 2000, S. 32. – Zur Zeichnungsakademie siehe Beringer 1902; insbesondere aber Grotkamp-Schepers 1980.

<sup>208</sup> Dass dies zwischen benachbarten oder verwandtschaftlich verbundenen Höfen durchaus üblich war, zeigt auch das Beispiel des Pfalz-Zweibrücker Hofes, der ebenfalls aufgrund seiner Kontakte zum Mannheimer Hof seine Maler an die dortige Akademie schickte und auch deren Ausbildung finanzierte. Siehe für Pfalz-Zweibrücken Roland 1956, S. 227–229. – Hofbankier Schmalz in Pfalz-Zweibrücken sorgte für die Unterkunft der Pensionäre in Mannheim (ebd., S. 227). Christian IV. zahlte jährlich 150 Gulden für alle Pensionäre an Verschaffelt. Ebd., S. 229, Anm. 5.

<sup>209</sup> Siehe zu den so genannten *Statuten*, Grotkamp-Schepers 1980, S. 54–63. – Es ist zu vermuten, dass das *Rötel-Selbstbildnis* als Aufnahmestück gedient haben könnte.

<sup>210</sup> Um 1740 gab es rund 25 Akademien in Europa, um 1790 bereits über 100. S. Pevsner 1940 (1986). – Viele kleinere Fürstenhöfe gründeten solche Bildungseinrichtungen, wobei die meisten nicht über den Status einer Zeichenschule hinaus kamen. Die kleineren Akademien wurden „durch fürstliche Initiative[n] ins Leben gerufen“ und standen „weitgehend im Dienst der Hofkunst. Wenn [sie] auch keine [...] mehr als regionale Bedeutung gewann[en], stellten sie trotzdem für das Entstehen und die Kontinuität einheimischer Künstlerkreise ein hilfreiches Medium dar, weil sie regelmäßigen Unterricht garantierten und ihren Absolventen künstlerische Anerkennung und somit auch Aufträge verschafften.“ Grotkamp-Schepers 1980, S. 42. – So beispielsweise die von Christian IV. (1722–1775) von Pfalz-Zweibrücken in der Residenz Zweibrücken 1773 gegründete Zeichenschule, deren Direktor Johann Christian von Mannlich (1741–1822) war. Die Zeichenschule befand sich im Wohnhaus Mannlichs in der neuen Vorstadt. Siehe Roland 1956, S. 130, 230–232. – Mannlich erhielt als Leiter der Schule ein Jahresgehalt von 304,04 Gulden. HStA München, Best. M Inn, Nr. 24136, Bl. 1. Frdl. Hinweis von Jutta Schwan, Neunkirchen.

Architekten Peter Anton von Verschaffelt ins Leben gerufen<sup>211</sup> und 1769 als fürstliche Akademie unter Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) offiziell anerkannt wurde.<sup>212</sup>

Als Schmidt seine Ausbildung an der Mannheimer Akademie im vergleichsweise hohen Alter von 26 Jahren begann, wurde er dem Akademie-*Projet* gerecht, nach dessen Richtlinien nur Schüler mit Vorbildung und -kenntnis in der Zeichnung aufgenommen werden konnten.<sup>213</sup> Kurfürst Carl Theodor war zu dieser Zeit bereits nach München übersiedelt (1778) und Verschaffelt gab selbst nur noch selten Unterricht.<sup>214</sup> Dennoch findet sich auf dem Blatt mit Porträtskizzen, das über einen Zeitraum von mindestens sieben Jahren hinweg entstand und mit „*Bordraite / berühmter Künstler / in Rom Mannheim, / Darmstadt*“ (**Kat. Nr. 126**) von Schmidt eigenhändig betitelt ist, die Porträtskizze von Verschaffelt mit der Bezeichnung „*Verschavel Bildhauer in Manheim*“ mit der Datierung „1784“ versehen. Die in ihrem Habitus leicht karikierende Tuscheskizze zeigt Verschaffelt, in strengem Profil nach links gewandt, leicht überzeichnet und betont die strenge, hart und reserviert anmutende Physiognomie des Akademiedirektors.<sup>215</sup>

In den Fächern Malerei und Zeichnung waren die Professoren Heinrich Carl Brandt (von 1770–87), Franz Anton Leydensdorff (von 1770–95) und Johann Franz von Schlichten (von 1770–95) tätig, von denen nur Leydensdorff als Lehrer für Schmidt in Frage kommt,<sup>216</sup> der 1769 von Carl Theodor zum

---

<sup>211</sup> Die ersten zehn Jahre besaß sie, noch *Académie de Sculpture* genannt, eher privaten Charakter. Da Verschaffelt an den großen Akademien in Paris und Rom studiert hatte, konnte er sich die dort erworbenen Erfahrungen des akademischen Unterrichts sowie die organisatorischen und administrativen Abläufe bei der Gründung der Akademie in Mannheim zu Nutzen machen. Ab circa 1731 hatte er an der *Académie Royale de peinture et sculpture* in Paris studiert; 1742 wird er im Register der *Académie Royale* in Rom aufgeführt. Siehe Grotkamp-Schepers 1980, S. 44, 49, Anm. 188, S. 214; zu Verschaffelt siehe Beringer 1902; Noack 1907, S. 45f.; Verschaffelt 1976; Grotkamp-Schepers 1980, S. 44-75; Hofmann 1982.

<sup>212</sup> Auf Anregung und Wunsch Verschaffelts, der als Akademiedirektor das Amt bis zu seinem Tod (1793) inne hatte, wurde bereits zwei Jahre nach Gründung (1758) ein eigenes Akademiegebäude mit finanzieller Unterstützung des Hofes errichtet, um so ein „sichtbares Zeichen für die – in bescheidenem Maße bestehende – Selbständigkeit der Akademie“ zu setzen. Das Gebäude befand sich im Planquadrat F6,I. Die Arbeitsräume der Akademie waren im Erdgeschoss untergebracht, der zweite Stock diente als Privatwohnung des Direktors. Auch Schüler konnten vermutlich in der Akademie wohnen. Grotkamp-Schepers 1980, S. 49-50. – Wo Schmidt in dieser Zeit wohnte, lässt sich nach derzeitigem Kenntnisstand nicht ermitteln.

<sup>213</sup> Grotkamp-Schepers 1980, S. 55. – Auch in den *Statuten* (der geringfügigen Abänderung des *Projets* von Verschaffelt, die der Kurfürst unterschrieben hatte) vom 2. Mai 1769 heißt es: „Zu lehringen sollen [...] von der academie allein solche aufgenommen werden, welche ein gutes Talent, und bereits die ersten Grundsätze der zeichen Kunst inne haben.“ Abgedruckt in ebd., S. 281f.

<sup>214</sup> Nach dem Tode Maximilian III. Josephs war Carl Theodor aufgrund der Erbfolgeregelung nun auch Kurfürst von Bayern geworden und war wegen der Wittelsbacher Hausverträge gezwungen, in München der Residenzpflicht nachzukommen.

<sup>215</sup> Ausführlich zum Blatt und zur Charakterisierung Verschaffelts siehe unter der **Kat. Nr. 126**.

<sup>216</sup> Heinrich Carl Brandt (1724–1787) wirkte schon bei der Planung der Akademie mit, wurde ihr erster Professor und übte seit 1770 auch das Amt des Akademiesekretärs aus. Brandt unterrichtete vor allem Porträtmalerei; Anfang der 1780er Jahre wechselte er nach München, so dass er als potentieller Lehrer für Schmidt ausscheidet. Johann Franz von Schlichten (1725–1795) war neben seinem Lehramt auch seit 1751 als Galeriedirektor der kurfürstlichen Gemäldeammlung tätig. Er leitete die Schüler im Kopieren an und beaufsichtigte sie in den herrschaftlichen Räumen. In den siebziger Jahren war er zudem für die Neuordnung und Restaurierung der Gemäldeammlung sowie die Inventarisierung der Handzeichnungen verantwortlich. Nachdem er diese Aufgabe 1780 abgeschlossen hatte, wurden ihm aus heute unbekannten Gründen die Schlüssel zur Gemäldegalerie entzogen und 1784 Sebastian Stassen (1752–nach 1821) als Direktor vorgesetzt. Notgedrungen musste sich von Schlichten auch von seiner Tätigkeit als Professor der Akademie zurückziehen und widmete sich fortan seinen kunsttheoretischen Schriften. Siehe Schlichtens Traktat *Etwas zum Unterrichte für angehende Liebhaber*



ersten Historien- und Freskomaler und 1770 zum Professor an der Akademie ernannt worden war und dieses Amt bis zu seinem Tod im Jahre 1795 ausübte.<sup>217</sup> Darüber hinaus können auch die nicht fest besoldeten „ordentlichen Mitglieder“ der Akademie<sup>218</sup> als Lehrer von Schmidt in Betracht gezogen werden, wie der Porträtmaler Johann Wilhelm Hoffnas (von 1773–89), der Kupferstecher Egidius Verhelst (von 1775–89) und der Miniatur- und Historienmaler Joseph Fratrel (von 1780–83).<sup>219</sup> Die Nähe zu Schmidts 1785 bereits in Rom entstandenem Gemälde der *Artemisia an der Aschurne ihres Gemahls* (vermutlich zerstört, durch einen Stich von Felsing überliefert **Kat. Nr. 155.a-c** und **Kat. Nr. 47** s. u.) zu Fratels Werk lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass dieser Akademieprofessor einer der Lehrer Schmidts war.<sup>220</sup>

Aufgrund der nicht mehr erhaltenen Schülerlisten der Mannheimer Akademie lassen sich nur wenige Aussagen über die Kontakte mit seinen Mitschülern treffen. Die von Barbara Grotkamp-Schepers zusammengetragene provisorische Liste – die Schmidt aber nicht erfasst – nennt für diesen Zeitraum drei Schüler, denen Schmidt begegnet sein muss: Johann Heinrich Boltschauser (von 1780–1789), Wilhelm Kobell aus Mannheim (von ca. 1780–1793), Sohn des Ferdinand Kobell (1740–1799)<sup>221</sup>, der den zweiten Preis der Akademie im gleichen Jahr (1784) erhält, als Schmidt seine Studien dort beendet,

---

der Malerey, in: Pfalzbaierisches Museum III., Mannheim 1786, S. 225–258; ausführlich Grotkamp-Schepers 1980, S. 144–147. – Sebastian Stassen (auch Staasens, Staessens) war der Neffe von Peter Anton von Verschaffelt und Schüler der Mannheimer Akademie. Nach einem Italienaufenthalt kam er 1782 wieder an die Akademie zurück und wurde zum Inspektor des Kupferstichkabinetts berufen, 1784 zum Mitdirektor der kurfürstlichen Gemäldegalerie ernannt. Beringer 1902, S. 108; Thieme/Becker, Bd. 31, S. 430.

<sup>217</sup> Grotkamp-Schepers 1980, S. 134.

<sup>218</sup> Die Mitglieder „besaßen Stimmrecht in den akademischen Sitzungen, konnten die Einrichtungen der Akademie benutzen und nahmen in vielen Fällen Akademiezöglinge als Privatschüler auf.“ Ebd., S. 69.

<sup>219</sup> Hoffnas (auch Hofnaas, Hoffnaass) (1727–1795); ursprünglicher Familienname: Hoff zum Ahaus, den er nach einer Italienreise in Hoffnas änderte. Erste Lehrzeit bei einem Glasmaler in Westfalen, darauf um 1748 an der Düsseldorfer Akademie, 1753 ging er für sieben Jahre nach Rom und wurde Schüler von Anton Raphael Mengs. 1773 wurde er „wirkliches Mitglied“ an der Mannheimer Akademie und 1777 kurpfälzischer Hofmaler ohne Besoldung. Ab 1790 durfte er den Professorentitel tragen. Thieme/Becker, Bd. 17, S. 288f.; ausführlich Grotkamp-Schepers, S. 112–120. – Egidius (auch: Aegid) Verhelst (1733–1818) war Schüler seines Schwagers Joh. Rud. Störchlin in Augsburg. Er ging nach Stuttgart, dann nach Paris zu Johann Georg Wille. 1766 wurde er zum Hofkupferstecher in Mannheim ernannt und wurde „der eigentliche Begründer der Kupferstecherkunst grösseren Stils in Mannheim“ (Oeser). 1773 folgte die Ernennung zum Akademielehrer, 1789 die zum Professor. Seit 1789 war er Mitglied der Reichsstädtischen Kunstakademie in Augsburg. 1802 Übersiedlung von Mannheim nach München. Thieme/Becker, Bd. 34, S. 250; Grotkamp-Schepers 1980, S. 162–174; Dietrich 1986, S. 195, Anm. 98. – Fratrel (1730–1783) studierte zunächst Jura in Metz und Besançon und wurde 1759 als *Advocat de Parlement* in Nancy zugelassen. Seine künstlerische Tätigkeit begann er schon während seines Jura-Studiums und nahm Zeichenunterricht bei Pierre-Antoine Baudouin. Diese Lehre verschaffte ihm 1754 die Anstellung als Miniaturmaler am Hof von Nancy. 1761 siedelte er nach Mannheim über, wo er eine Anstellung zum Miniaturhofmaler am kurpfälzischen Hof und später eine Ehrenprofessur an der Mannheimer und der Düsseldorfer Akademie erhielt. Neben der anfänglichen Miniaturmalerei stieg er zu dem Status eines Historienmalers auf. Er experimentierte mit der vieldiskutierten Technik der Enkaustik und veröffentlichte seine Ergebnisse 1770 in der Schrift *La cire alliée avec l'huile ou la peint. À l'huile=cire, trouvé à Mannheim, par M. Charles Baron de Taubenheim*. Thieme/Becker, Bd. 12, S. 397f.; ausführlich Grotkamp-Schepers 1980, S. 147–161; AKL, Bd. 44, S. 224f.

<sup>220</sup> Siehe Schülke 2008.

<sup>221</sup> Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass Schmidt „privaten Unterricht“ bei Ferdinand Kobell in Landschaftsmalerei genommen habe. Sattel Bernardini 2006, S. 70; auch Merck 2007, Bd. 2, Brief 405, Anm. 6, S. 446.

und Georg Wezer aus Mannheim (ab 1782), Sohn des Kabinetts-Reparatur-Schreiners.<sup>222</sup> Gesichert ist hingegen der Kontakt Schmidts zu Alexander Macco (1767–1849), der seit 1781 an der Akademie studierte und zudem 1784, in seinem Abschlussjahr, die goldene Medaille für sein Gemälde *Abschied des Hektors von Andromache* erhielt.<sup>223</sup> Auch mit dem bisher nicht näher zu identifizierenden Akademieschüler Meyer stand Schmidt in Kontakt.<sup>224</sup>

Die Ausbildung an der Mannheimer Akademie, die sich in zwei Halbjahre (Winter- und Sommersemester mit Beginn im Oktober) teilte, konzentrierte sich vor allem auf den Zeichenunterricht, der sich in fünf Stufen gliederte.<sup>225</sup> Die unterschiedlichen „Zeichenstufen“ wurden in Mannheim – entgegen den Gepflogenheiten großer Akademien – in einem Raum unterrichtet, so dass ältere Akademieschüler gemeinsam mit Neuankömmlingen in einer Klasse waren.<sup>226</sup> Den Beginn jedes Zeichenstudiums stellten die *Anfangsgründe* dar, in denen die Schüler vornehmlich Ornamente und Blumen zeichneten. Es folgte das Zeichnen nach Kupferstichen, das Zeichnen nach Originalzeichnungen (die so genannten *Akademien*) sowie das Zeichnen nach kleineren Gipsabgüssen, Kameen, Gemmen und Reliefs, bis sich schließlich das Studium des menschlichen Aktes als letzte Stufe anschloss.<sup>227</sup> All diese Stufen durchlief auch Schmidt an der Zeichnungsakademie. Daneben standen Schmidt und den anderen Schülern weitere Bildungseinrichtungen zur Verfügung, die entweder in direktem Zusammenhang mit dem Unterricht an der Akademie standen oder dem weiteren Bildungsangebot zuzurechnen waren. So gehörte seit 1769 auch zur Akademie die durch Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) begründete Antikensammlung.<sup>228</sup> In der Sammlung

---

<sup>222</sup> Grotkamp-Schepers 1980, S. 287.

<sup>223</sup> Macco, Autobiographie 1828, S. 2. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Gerrit Walczak. Siehe auch Macco 1977, S. 198.

<sup>224</sup> Alexander Macco erwähnt ihn als „Meyer aus Hannover“, wohingegen Aloys Ludwig Hirt ihn als aus Göttingen stammend benennt. Macco, Autobiographie 1828, S. 2; Hirt 1787 (1779), S. 333.

<sup>225</sup> Herzuleiten ist dieser Fünfstufenplan aus dem kanonischen Dreistufenmodell von Leonardo da Vinci, wie es Joachim von Sandrart 1675 ausführlich dargestellt hat. Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie, Bd. 1, 1. Teil, 3. Buch, S. 61. Siehe Froitzheim 1994, S. 14.

<sup>226</sup> Grotkamp-Schepers 1980, S. 66. – So berichtet z. B. auch Johann Christian von Mannlich (1741–1822) „[...] Man führte mich in ein trübseliges Zimmer, in welchem bereits drei andere etwas ältere Schüler waren, die gerade nach Gipsabgüssen zeichneten.“ Mannlich 1966, S. 20.

<sup>227</sup> Das Aktzeichnen fand abends im Zeichensaal der Akademie statt, allerdings bis 1781/82 nur im Winterhalbjahr. Ab dem Sommerhalbjahr 1782 setzte sich Peter Anton von Verschaffelt dafür ein, dass es auch im Sommer möglich wurde, um, so Verschaffelt, „die Kontinuität des Unterrichts wahren zu können, falls ein Modell krank würde“ und „die in der Natur vorhandene Verschiedenheit zu gewährleisten, die auch Grundlage jeder Komposition sei.“ Froitzheim 1994, S. 19. – Das Modell stand in der Mitte des Saales auf einem Podest, um das sich die Schüler in mehreren Reihen halbkreisförmig gruppierten. Um dem Modell die Körperhaltung zu erleichtern und dafür zu sorgen, dass die Muskelanspannung möglichst lange anhielt, wurden Holzgestelle untergestellt bzw. die Gliedmaßen in von der Decke herabhängende Schlaufen gelegt (dies gehörte zu den allgemeinen Akademiemodalitäten, vgl. Froitzheim 1994, S. 8). In Mannheim waren zwei (teilweise auch drei) männliche Modelle angestellt. Die Sitzverteilung der Schüler wurde zu Beginn jeden Semesters neu geordnet, die besten Schüler erhielten auch die besten Plätze. Siehe Grotkamp-Schepers 1980, S. 67-68, 73-74, S. 56. – Das Studium der Ölmalerei wurde an der Mannheimer Akademie nicht gelehrt; lediglich in den Privatateliers der Professoren konnten solche Kurse stattfinden.

<sup>228</sup> Schon 1709 hatte er in Rom und Florenz Gipsabgüsse anfertigen lassen für eine geplante Galerie in Düsseldorf. Sein Nachfolger Carl Philipp (1661–1742) bestimmte die Überführung der Abgüsse und Formen nach Mannheim, deren

befanden sich unter anderem Abgüsse des *Herkules Farnese*, der *Laokoon-Gruppe*, des *Torso vom Belvedere* und der *Mediceischen Venus*<sup>229</sup>, so dass Schmidt schon vor seiner Reise nach Italien mit den damals bekanntesten Antiken in Berührung gekommen war. Auch durften die Schüler die fürstliche Gemäldegalerie zum Kopieren und Studieren nutzen, hier vor allem die Gemälde der niederländischen, flämischen und italienischen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts,<sup>230</sup> sowie die Grafiksammlung, die im 18. Jahrhundert als die bedeutendste in ganz Europa galt. Schmidts *Musikstunde* (**Kat. Nr. 11**) mag einen Anhaltspunkt für dessen Mannheimer Ausbildungszeit liefern, da es die Rezeption niederländischer Interieurstücke des 17. Jahrhunderts verdeutlicht. Gerade Motive aus der beachtlichen Sammlung von niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie könnten als Vorbild gedient haben.

Zum Selbststudium stand den Akademiemitgliedern und Studenten darüber hinaus seit der Gründung der kurpfälzischen Akademie der Wissenschaften (1763) die Hofbibliothek mit 35.000 Bänden zur Verfügung.<sup>231</sup> Besonderes Interesse mag auch die 1765 gegründete Chirurgische und Anatomische Anstalt geweckt haben, die für jedermann – sogar mit kostenloser Bereitstellung eines Sezierbesteckes – offen stand.<sup>232</sup> Mit diesem umfassenden Angebot konnten sich die Mannheimer Akademieschüler selbstständig Kenntnisse in den Bereichen der Geschichte, des Altertums und der Mythologie, der

---

langwieriger Transport ab 1758 unter Carl Theodor erfolgte. Zunächst wurden sie in verschiedenen Gebäuden der Stadt aufbewahrt, ab September 1766 im Schloss und schließlich ab 1769 in der Zeichnungsakademie. 1803 wurde die Sammlung nach München transportiert und zum Teil in den Antikensaal der Münchener Akademie der Künste integriert. Siehe Grotkamp-Schepers 1980, S. 20-23, 52; Schiering 1980, S. 322-326; Schiering 1981, S. 257-272; Antikensaal Mannheim 1984, S. 21-29; Schiering 1995, S. 268; AK Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1.2, S. 317. – Die Antikensammlung stand sowohl für die Schüler als auch für Reisende und Interessierte offen. Zu den Reisenden gehörten unter vielen z. B. Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, August von Kotzebue und Carl August von Weimar. Siehe zu den Besuchern und der Wirkungsgeschichte des Mannheimer Antikensaaes Meixner 1984. – In besonderem Maße wurde die Antikensammlung aber von den Akademieschülern frequentiert. So berichten beispielsweise die Mannheimer Geschichtsblätter 1785, dass man „alle Tage hinkommen, und immer junge Künstler dort antreffen [könne], welche nach der Antike arbeiten“. Mannheimer Geschichtsblätter, Jg. 13, 1912, S. 224, hier zit. nach Schiering 1981, S. 261.

<sup>229</sup> Zu den Abgüssen, die sich 1795 in der Sammlung befanden vgl. Rheinische Musen 1795; Teilabdruck in: Hofmann 1982, S. 364. – Besonderes Lob der Zeitgenossen fand die Sammlung hinsichtlich ihrer Aufstellung – alle Figuren standen auf drehbaren Holzpodesten – sowie der guten Beleuchtung und der Möglichkeit des intensiven, ungestörten Studiums. Grotkamp-Schepers 1980, S. 20-22.

<sup>230</sup> Die Gemäldegalerie war seit 1755 im rechten Schlossflügel untergebracht. Wie bei der Antikensammlung geht der Grundstock der Sammlung (mit 348 Gemälden, vorwiegend Niederländer und Flamen) auf Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg zurück. Karl Theodor erweiterte die Bestände vorwiegend um italienische Meister des 16. und 17. Jahrhunderts und ließ sich beim Neuerwerb anfänglich von Lambert Krahe und Christian Ludwig Hagedorn beraten, später beauftragte er Kunstagenten. 1778 war die Anzahl bereits auf 778 Gemälde gestiegen. Siehe Grotkamp-Schepers 1980, S. 12f., Anm. 51, S. 194.

<sup>231</sup> Siehe zur kurpfälzischen Hofbibliothek Frey 1984, S. 30-31; Schibel 1999, S. 325-336. – Seit 1763 war sie an drei Tagen der Woche jeweils drei Stunden vor- und nachmittags für die Öffentlichkeit zugänglich. Die Bibliothek – zwischen 1750 und 1758 erbaut – befand sich in einem Gebäude gegenüber der Schlosskirche. Besonders nützlich für die Akademieschüler waren die Bestände der Abteilung *Historia*, in denen die Bücher zur Kunst und Kultur des Altertums mit rund 1000 Bänden aufgestellt waren, sowie die Abteilung *Scientiae et Artes*. Im vierten Abschnitt der Abteilung *Historia* befand sich zudem der Bereich *Historia Metallica*, in dem über 250 Kupferstiche vom 16. bis zum 18. Jahrhundert aufbewahrt wurden. Der fünfte Abschnitt enthielt *Monumenta Antiquitatis*, die Werke über das antike Rom und die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum. Siehe Frey 1984, S. 30f.; Schibel 1999, S. 329; AK Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 2, S. 429.

<sup>232</sup> Leuschner 1988, S. 205.

Perspektive wie auch der Anatomie verschaffen, die an den großen Akademien als eigene Fächer gelehrt, in Mannheim aber nicht ausdrücklich unterrichtet wurden.<sup>233</sup> Dennoch finden sich Hinweise, dass vereinzelt Unterrichtsstunden, beispielsweise in Geometrie, Französisch und Musik gegeben wurden, wie der spätere Pfalz-Zweibrücker Hofmaler Johann Christian von Mannlich (1741–1822) zu berichten weiß.<sup>234</sup>

Wenn Schmidt in seiner römischen Zeit als „Kapellmeister“ bezeichnet wird, von seinen italienischen Wirtsleuten „il Musico“ genannt wird<sup>235</sup> und gemeinsame Musizierstunden mit Künstlerfreunden und Reisenden nachgewiesen sind,<sup>236</sup> so hatte er wohl – wenn nicht schon in Saarbrücken – zumindest in Mannheim Musikunterricht erhalten. Für sein Interesse an Musik, das durch die hohe Qualität des Mannheimer Ensembles<sup>237</sup> um ein Leichtes geschürt worden sein wird, sprechen die nachweisbaren Kontakte und Begegnungen mit Musikern in Mannheim selbst. So findet sich auf dem erwähnten Skizzenblatt der Nachweis für den Kontakt mit „*Ritter Musicus aus Manheim*“ (**Kat. Nr. 126**). Bei Ritter handelt es sich um den aus einer Musikerfamilie stammenden Komponisten und Fagottisten Georg Wenzel Ritter (1748–1808), der im berühmten Mannheimer Hoforchester spielte und 1788 in die königliche Hofkapelle nach Berlin wechselte.<sup>238</sup> Die Tuscheskizze zeigt Ritter im Profil, mit der für den Hof kennzeichnenden Allongeperücke, in nur wenigen Strichen angedeutet und unter Verzicht auf jegliche Binnenzeichnung. Außerdem stand Schmidt mit dem Musikalienhändler und Musikverleger Johann Michael Goetz (1740–1810)<sup>239</sup> aus Mannheim in Kontakt, der laut Füßlis Künstlerlexikon „des

---

<sup>233</sup> Ebd., S. 67f.

<sup>234</sup> „Dazu [zum Zeichnen] kamen noch Geometriestunden durch den Hofmusiker Quallenberg, der sich für einen berühmten Geometer hielt, weil er die bekannte Sternallee in Schwetzingen entworfen und ausgeführt hatte.“ Mannlich 1966, S. 22. – Darüber hinaus liefert Mannlich rückblickend-resümierend einen Einblick in das Studium und dessen über das Zeichnen hinausgehendes Bildungsangebot: „Tagsüber waren alle Stunden ausgefüllt durch das Zeichnen an der Akademie, durch den Unterricht im Französischen bei Abbé Maillot und den in der Musik. Die Abende verbrachte ich oft im Café, wo viele junge Leute beisammen waren, besuchte auch häufig das Theater, zu dem man mir freien Eintritt gewährt hatte. Es war dies ein französisches Theater, das der Kurfürst unterhielt; nur durch seine Gnade bekam man freien Zutritt. Vorzüglich war besonders das Ballett [...], und abgesehen von dem Vergnügen, welches das Schauspiel bot, hatte ich Gelegenheit, mich im Französischen durch die reine und korrekte Sprache der Darsteller zu vervollkommen.“ Ebd., S. 21.

<sup>235</sup> Macco, Autobiographie 1828, S. 8. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Gerrit Walczak.

<sup>236</sup> Siehe das Kapitel: A II Als Pensionär in Rom zwischen Autonomie und Konvenienz.

<sup>237</sup> Das Orchester entwickelte sich unter der Leitung von Johann Stamitz (1717–1757) und dessen Meisterschüler Christian Cannabich (1731–1798) von einem der größten Ensembles des 18. Jahrhunderts zu einem berühmten Virtuosenorchester, aus dem die *Mannheimer Schule* als Violin- und Orchesterschule, später Kompositionsschule hervorging. – Christian Cannabich war Violinist, Kapellmeister und Komponist. Er trat mit 12 Jahren in das Mannheimer Hoforchester ein und wurde Meisterschüler unter Stamitz. Zwischen 1750–53 Studienreise nach Italien. Nach dem Tod von Stamitz wurde er Leiter des Mannheimer Hoforchesters. Er heiratete 1759 Marie Elisabeth de la Motte (Kammerdienerin der Herzogin von Zweibrücken). 1764 wurden seine Werke in Paris aufgeführt. 1778 folgt er Kurfürst Karl Theodor nach München. Nach 1790 zahlreiche Konzertreisen. Er verstarb 1798 in Frankfurt. Siehe zur Hofkapelle und zum Musikleben am Mannheimer Hof Pelker 1999.

<sup>238</sup> Walter 1898, S. 224f.

<sup>239</sup> Goetz war Mannheims erster Musikverleger und erlangte das Privileg, diese Tätigkeit auf alle bayerischen Gebiete auszudehnen. Seine Biographie ist, wie Schneider betont, aufgrund der desolaten Quellenlage nur fragmentarisch. Er wurde vermutlich in den „Kreisen der Mannheimer Hofmusik“ ausgebildet und erlernte nachweislich die Bratsche, vermutlich auch

Künstlers Freund“<sup>240</sup> war. und Von ihm seiner Familie hat Schmidt eine heute verschollene Tuschezeichnung (**Kat. Nr. 136**) angefertigt.<sup>241</sup> Den Gelehrten, Kunstsammler, Schriftsteller und Verleger Anton Klein (1746–1810)<sup>242</sup> (**Abb. 7**) muss Schmidt in Mannheim ebenfalls kennen gelernt haben, da er für ihn in Rom den *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**) malte, der durch eine Druckgrafik von Andreas Ludwig Bissel (1773–1847) (**Kat. Nr. 157.a-b**) überliefert ist, sowie das Ölgemälde *Szene aus Kaiser Rudolph von Habsburg* (**Kat. Nr. 49**).<sup>243</sup> Da Klein in engem Kontakt mit dem für Schmidt als Lehrer in Frage kommenden Leydensdorff stand und dieser gar nach dessen Tod eine Monografie über ihn veröffentlichte<sup>244</sup>, darf man annehmen, dass Leydensdorff den Kontakt zwischen den beiden hergestellt hat. Zumal Klein 1774 von Kurfürst Carl Theodor eine „Professur der schönen Wissenschaften“ erhalten hatte und seit 1775 öffentliche Vorlesungen in Philosophie und Ästhetik im Mannheimer Schloss gab, die von Interessenten und den Akademieschülern unentgeltlich besucht werden konnten,<sup>245</sup> so dass Schmidt als potenzieller Hörer in Frage kommen könnte. Darüber hinaus stand Klein in ständigem Austausch mit Künstlern, die er auch in seinem Verlag beschäftigte,<sup>246</sup> dem sogenannten *Pränumerations- und Subscriptions-Comtoir*, das 1807 durch Großherzog Karl von Baden den Titel *Großherzoglich privilegierte Hof-, Buch- und Kunsthandlung* erhielt.<sup>247</sup> Die verschollenen Gemälde *Szene aus Kaiser Rudolph von Habsburg* (**Kat. Nr. 49**) und der *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**) wie

---

Klavier. Ab 1770 war er offiziell Musikhändler und -stecher, wobei die Gewerbeausübung offiziell mit dem Jahr 1773 begann. Schneider 1989, Bd. 1, S. 39-44. Zur Verlagsgeschichte und den Verkaufskatalogen ausführlich ebd.

<sup>240</sup> „Herr Ryliner in Basel besitzt von ihm [...] eine sehr artige getuschte Zeichnung, die des Künstlers Freund, der Musikhändler Goetz und dessen Familie darstellt.“ Füllli 1810, Bd. 2, S. 1513.

<sup>241</sup> Das oben erwähnte, zugeschriebene Gemälde *Die Musikstunde* (**Kat. Nr. 11**) wurde von Werner Karg mit dieser Tuschezeichnung in Verbindung gebracht, scheidet aber wegen der Ehe- und Kinderlosigkeit von Johann Michael Goetz als dessen Familienporträt aus.

<sup>242</sup> Klein wurde 1790 geadelt. – Siehe zu Anton von Klein: Klein 1818; Klein 1823; Krükl 1901; Tenner 1966, S. 98-105; Grotkamp-Schepers 1980, S. 25-27; Bauer 1999, S. 379; Sölter 2007.

<sup>243</sup> Nagler berichtet dazu, dass Schmidt ein Blatt geschaffen habe, „welche[s] den Tod Hektors vorstellt, 1801 für das Pränumerations- und Subscriptions-Comptoir in Mannheim ausgeführt [habe], wo der Künstler ebenfalls einige Zeit lebte. Diese Abdrücke wurden in Oel oder Gouache ausgemalt, jene zu 66, diese zu 50 Gulden“. Nagler 1835-1852, S. 323. – Hierbei handelt es sich um eine Verwechslung, denn die Bezeichnung auf der Druckgrafik weist diese ausdrücklich als eine Arbeit nach dem Gemälde von Schmidt aus: „*La Mort d Hector e gravé par Bissell d'après la peinture originale de H. Schmidt du cabinet de Mr.le conseiller in- / time de Klein à Mannheim.*“ Während seiner italienischen Zeit wurden Werke von Schmidt mehrfach gestochen (**Kat. Nr. 153, Kat. Nr. 154, 155.a-c, Kat. Nr. 156, Kat. Nr. 157.a-b, Kat. Nr. 158, Kat. Nr. 159**).

<sup>244</sup> Klein 1800.

<sup>245</sup> Die Professur war unabhängig von der Universität und unterstand direkt dem Hof. Siehe Tenner 1966, S. 99; Grotkamp-Schepers 1980, S. 24. – Schon Grotkamp-Schepers vermutet, dass die Akademiemitglieder bei Klein hörten. Ebd., Anm. 120, S. 204 und S. 25.

<sup>246</sup> Andreas Ludwig Bissel (1773–1847), Egidius Verhelst (1733–1818) und Anton Karcher (um 1760–um 1814) schufen Illustrationen für seine Publikationen. – Andreas Ludwig Bissel, Kupferstecher und Zeichner, war Schüler von Peter Anton von Verschaffelt an der Mannheimer Zeichnungsakademie und von 1791-1820 nachweislich in Mannheim als Kupferstecher tätig. Ab den 1820er Jahren war er Lehrer am Großherzoglichen Gymnasium in Mannheim. Er arbeitete vorwiegend als Buchillustrator und Kupferstecher für die Mannheimer Verlage. Thieme/Becker, Bd. 4, S. 64; AKL, Bd. 11, S. 230f. – Anton Karcher, Kupferstecher, war Schüler von Verhelst und Sintzenich an der Mannheimer Akademie. Er blieb nach seinem Studium in Mannheim und arbeitete vor allem für Buchhändler. Karcher wendete vorwiegend die Technik des Punktierstiches an. Thieme/Becker, Bd. 19, S. 551f. – Siehe auch Tenner 1966, S. 105; Grotkamp-Schepers 1980, Anm. 120, S. 204.

<sup>247</sup> Siehe Tenner 1966, S. 104f.; Grotkamp-Schepers 1980, Anm. 120, S. 204.

auch die Radierung (**Kat. Nr. 157.a-b**) befanden sich in Kleins Sammlung, die hauptsächlich aus Grafiken bestand.<sup>248</sup>

Für Schmidt ging die Mannheimer Akademiezeit im Frühjahr 1784 nach nur zwei Semestern mit einem vermutlich zertifizierten Abschluss zu Ende.<sup>249</sup> Der Grund für seine, im Vergleich zu anderen Künstlern sehr kurze, Verweildauer an der Akademie<sup>250</sup> mochte primär in seinem Wunsch begründet liegen, nach Italien zu gehen, um dort seine „*Studien der Malerey*“<sup>251</sup> fortzusetzen. Schmidt trug sich vermutlich schon seit geraumer Zeit mit dem Gedanken, eine Italienreise zu unternehmen<sup>252</sup>, da er schon länger bestrebt war, seinen Familienerbteil aus Ottweiler zu erhalten. Im März 1783 wurden zunächst die erbten Ländereien unter den drei Brüdern aufgeteilt; Johann Heinrich standen hieraus 468,15 Gulden zu.<sup>253</sup> In einem Schreiben an die Waisenschreiberei Ottweiler drängte er ein Jahr später, am 17. März

---

<sup>248</sup> Vgl. hierzu Tenner 1966, S. 101. – Es besaß insgesamt 20.649 Grafiken und lediglich 21 Gemälde. Die Angaben beziehen sich auf das Inventar der Sammlung von 1822 (Karlsruhe, G.L.A. 56/1564) mit summarischer Auflistung der Kupferstichsammlung nach Schulen (Italienische, Englische, Deutsche, Niederländische, Französische), darin eine Auflistung der 21 Gemälde; das Gemälde *Tod Hektors* von Schmidt ist jedoch nicht darin vermerkt.

<sup>249</sup> Schmidts Zeugnis ist nicht erhalten. Siehe zu den Zeugnissen bzw. Gutachten der Akademie, Grotkamp-Schepers 1980, S. 75 und insbesondere Anm. 270, S. 225. – Mit der systematisierten Ausbildung und dem Abschluss versetzten sich die Künstler in einen vergleichsweise unabhängigen Status, der sie somit in Konkurrenz zu den immer noch mittelalterlich geprägten, streng hierarchisch strukturierten Zünften brachte. Echte Handwerkslehrlinge konnten zwar an anderen Akademien stundenweise am Unterricht teilnehmen, in Mannheim war dies aber nicht möglich. Mit dieser Ausgrenzung wird ein Distanzierungsversuch gegenüber den Zünften unternommen und „die Zeichnungsakademie als Schule der ‚hohen‘ Kunst festgelegt.“ Ebd., S. 58f.; auch Busch 1984, S. 178.

<sup>250</sup> Andere Maler, wie etwa die Pfalz-Zweibrücker Maler (dort z. B. Johann Heinrich Hess, geb. 1745), studierten zwei Jahre und länger. Hess (Maler und Kupferstecher) blieb von 1761–1764/65 an der Akademie. Zu Hess siehe Roland 1956, 212–215. – Zu den anderen Pfalz-Zweibrücker Malern und deren Aufenthaltszeit, ebd., S. 228f. – Auch die Auflistung der Akademie-Schüler bei Barbara Grotkamp-Schepers zeigt bei den meisten einen längeren Aufenthalt. Grotkamp-Schepers 1980, S. 286–288.

<sup>251</sup> Brief von Schmidt aus Mannheim vom 17. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N, zit. in: AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 50f.

<sup>252</sup> Obwohl der zweite, von Brandt aufgestellte Entwurf der *Statuten* die Künstler von einer Italienreise abzuhalten beabsichtigte, um sie länger an die Akademie zu binden. So werden besonders deutlich die Vorteile der Akademie, vor allem die Existenz einer Antikensammlung betont, die eine Italienreise erübrige: „Lebende Modelle trifft man aller Orten an; aber ohne das Studium der Antiquen, lassen sich die Schönheiten der Proportion und Form nicht finden. Und dieses ist die Ursach, warum so viele Mahler und Bildhauer nach Italien reißen, nemlich daselbst die Antiquen zu studiren, dann die Natur können Sie aller Orten finden. Da nun, wie schon gesagt, die hießige Academie mit dergleichen schönen Antiquen reichlich versehen ist, so kommt es an jetzo nur darauf an, daß man diesen Vortheil gehörig zu benutzen wisse.“ Heinrich Carl Brandt, Der zweite Entwurf zu den *Statuten* der Zeichnungsakademie, abgedruckt in: Grotkamp-Schepers 1980, S. 277–280, hier S. 277. – Eine ähnliche Einschätzung überliefert auch Schiller von Lessing: „daß ein Aufenthalt in diesem Antikensaal dem studierenden Künstler mehrere Vorteile gewährte als eine Wallfahrt zu ihren Originalien nach Rom, welche größtenteils zu finster oder zu hoch oder auch unter den schlechteren zu versteckt stünden, als daß sie der Kenner, der sie umgehen, befühlen und aus mehreren Augenpunkten beobachten will, gehörig benutzen könnte.“ Schiller, Brief eines reisenden Dänen, 1785, publiziert in: *Rheinischen Thalia*, hier zit. nach Leuschner 1988, S. 206.

<sup>253</sup> Aufgeteilt wurden die „Gärten“, „Wiesen“ und das „Ackerland“. Anlass für diese Teilung „durch Loos“ war die Tatsache, dass Schmidts ältester, in Schwerin lebender Bruder Wilhelm Friedrich August volljährig („majoren“, d. h. 26 Jahre) geworden war und dieser brieflich um die Auszahlung seines Erbteiles bat. Die daraufhin erfolgte Versteigerung der liegenden Güter erbrachte einen Gesamterlös von 1.315,15 Gulden, die folgendermaßen aufgeteilt wurden: Johann Heinrich erhielt 468,15 Gulden, Wilhelm Friedrich August 423,15 Gulden und Johann Christian 412,15 Gulden. Das Geld konnte allerdings zunächst – aufgrund der Volljährigkeit – nur von Wilhelm Friedrich August entgegengenommen werden. (*Actum Ottweiler den 17. März 1783*, S. 2f., LA SB, WaisOtw 770, o. N.). Im Dezember desselben Jahres drängte Wilhelm Friedrich August nunmehr auch auf die Versteigerung des restlichen Besitzes, von „Haus, Scheuer, Stall / und Hofgering dahier.“ Ebd.

1784, dass er „keine Zeit mehr verlieren darf, meine Reise aufzuschieben. Unsere Academie hört jezo auf, folglich ist alle Zeit die ich hier zubringe Verlust vor mich. [...] da ich zur fortsetzung meiner Studien der Malerey eine Reiß in Italien zu machen willens“ bin.<sup>254</sup> Zwar war ihm zur Finanzierung des beabsichtigten Italienaufenthaltes die ausgesetzte Pension der Herzogin Luise von Sachsen-Weimar sicher,<sup>255</sup> doch wandte sich Schmidt an die Waisenschreiberei, den Erlös der Versteigerung seines elterlichen Hauses<sup>256</sup> „zwey hundert Gulden / hieher naher Manheim zu übersenden“, da er zum „Vollzug [der Italienreise] aber noch Geld vonnöten habe“.<sup>257</sup> Um den Verwaltungsmodalitäten zu entsprechen, ließ Schmidt den Brief von dem Akademiedirektor Peter Anton von Verschaffelt bevollmächtigen und mit dem Papiersiegel der Akademie versehen.<sup>258</sup> Schon vier Tage später bedankte sich Schmidt bei der Waisenschreiberei, dass die Vollmacht anerkannt wurde, und drängte auf eine baldige Auszahlung des Geldes<sup>259</sup>, so dass der Italienreise, die zu diesem Zeitpunkt wohl noch als Ausbildungsreise gedacht war und die sich später zu einem lebenslangen Aufenthalt wandeln sollte, nichts mehr im Wege stand. Auch in den *Miscellaneen artistischen Inhalts* von 1784 wird Schmidts Ortswechsel erwähnt, wenngleich das Ziel dort noch nicht eindeutig ist: „[...] Maler Schmidt, hält sich

---

– Die Waisenschreiberei brachte jedoch Einwände gegen dieses Ansinnen vor: „da aber diese seine Brüder / noch unter Vormund-/ schaff“ stünden und der jüngste Bruder Johann Christian noch nicht volljährig sei, könnte eine Ungerechtigkeit entstehen, nämlich dann, wenn „einer / von ihnen das Haus selbst brauchen“ sollte. So schreibt die Waisenschreiberei: „so hat man / ihm [Wilhelm Friedrich August Schmidt] den Einwurf gemacht, / daß das Haus ohne vorher / ein Decretum / alienandi ausgewirkt zu haben, / nicht veräußert werden / dürfe, der Vormund aber / vorderhand um diese / Erlaubniß nicht anstehen / wolle. / Hiermit begehrte er in / seinem neulich eingelaufenen / Schreiben, daß das / Haus in gerichtlichen Auftrag / gebracht – sofort zwischen / ihm und seinen Brüdern / verlosset werden möge. Falls / es nun diesen zufallen / würde: so fordere / er von ihnen seinen / Anteil in Geld, sonst / aber und wenn es ihm / im Loos verbleiben werde: / so bäte er solches zu seinem Vorteil zu ver- / steigern. / [...]“ Bericht der Waisenschreiberei Ottweiler vom 11. Dezember 1783, Betreff der Versteigerung des Hauses, LA SB, WaisOtw 770, o. N. – Auch Johann Heinrich selbst hatte, noch nicht volljährig, „vor einigen Jahren / [...] die Veräußerung / des Hauses angetragen“, was ihm zu diesem Zeitpunkt allerdings verwehrt wurde. Ebd.

<sup>254</sup> Brief von Schmidt aus Mannheim vom 17. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N. Zit. in: AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 50f.

<sup>255</sup> Siehe hierzu das Kapitel: A | 2. Lehrjahre am Hessen-Darmstädter Hof.

<sup>256</sup> Am 23. Januar 1784, Freitags um halb neun, wurde das „Haus des Laquai Peter Schmidt“ im „hiesigen Rathhaus“ in Ottweiler versteigert. Diesem folgte am 23. März des gleichen Jahres die Versteigerung des Anteils von Johann Heinrich. Bekanntmachung der Versteigerung am 20. Januar 1784 und Versteigerungsbedingungen für das Haus des „Laquai Peter Schmidt“ (23. Januar 1784). LA SB, WaisOtw 770, o. N.

<sup>257</sup> Brief von Schmidt aus Mannheim vom 13. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N. Darin die Übertragung der Versteigerungsvollmacht seines erbten Besitzes auf seinen „Vormund herrn Übe und Herrn Waisenschreiber Keiser“, mit der Bitte „[...] meiner sämtlich zu Ottweiler gelegene und von meinen Eltern ererb- / te Gütern, nach vorgängiger gewöhnlichen Publication auch sonß / observatis observandis rechtlicher Ordnung nach versteigern zu / lassen [...]“. – Zu Amt und Funktion des Waisenschreibers siehe Rudnick 1968.

<sup>258</sup> Peter Anton von Verschaffelt: „Diese von Herrn Johann Heinrich Schmidt / eigenhändig geschriebene Vollmacht wird durch / dessen geziehendes Ansuchen von Accademischer / Directions wegen unterschrieben, und das gewöhnliche / Insiegel beygedruckt. Mannheim d 13 ten März / 1784 / P de Verschaffelt / Directeur de l'Accademie / des Dehsins.“ Brief von Schmidt aus Mannheim vom 13. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N. – Bei dem Siegel handelt es sich um das offizielle Akademie-Siegel, das Verschaffelt 1771 anfertigen ließ. Zum Siegel siehe Grotkamp-Schepers 1980, S. 75 und Anm. 271, S. 225.

<sup>259</sup> Brief von Schmidt aus Mannheim vom 17. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N., zit. in: AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 50f.

gegenwärtig in Mannheim auf, wird aber nächstens diesen Aufenthalt mit München, Wien oder Rom verwechseln.“<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Miscellaneen 1784, S. 121.



## II. ALS PENSIONÄR IN ROM ZWISCHEN AUTONOMIE UND KONVENIENZ

### 1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben

Schmidts Abreise nach Rom erfolgte schon früher als bisher in der Literatur bekannt<sup>261</sup> und ist in das Jahr 1784 vorzuverlegen. Hatte Schmidt im März 1784 in seinem Schreiben aus Mannheim an die Waisenschreiberei Ottweiler explizit betont, dass „*alle Zeit die ich hier zubringe Verlust vor mich*“<sup>262</sup> sei und die Auszahlung seines geforderten Erbanteils kurz darauf erfolgte, so sollte es noch acht weitere Monate dauern, bis er gemeinsam mit Alexander Macco und dem Maler Meyer aus Hannover im November nach Rom aufbrechen konnte.<sup>263</sup> Zwar ist die Reiseroute nicht bekannt, jedoch ist zu vermuten, dass die Maler über die Schweiz reisten und zu Beginn des Jahres 1785 in Rom ankamen.<sup>264</sup> Schmidt sah sich bei seiner Abreise keineswegs als fertig ausgebildeter Künstler, sondern wie die meisten seiner Malerkollegen, die nach Rom gingen, war er von dem Impetus „*zur fortsetzung meiner Studien der Malerey*“<sup>265</sup> getragen, um ein höheres Ausbildungsziel zu erreichen. Als er in Rom ankam, wurde er in die dortigen Künstlerkreise aufgenommen, was die Erwähnungen seiner Zeitgenossen belegen. Seine Tätigkeiten, Wohnsituationen und Kontakte sind Spiegel einer Entwicklung, die man auch als den Prozess einer ‚Italianisierung‘ bezeichnen könnte<sup>266</sup>, der in der Heirat mit einer 19-jährigen Römerin und der damit verbundenen Konvertierung vom protestantischen zum katholischen Glauben gipfelte. Diesen Lebensweg gilt es im Folgenden nachzuzeichnen, Schmidt in sein römisches Umfeld einzubetten, wenngleich dieses auch nur mosaikhaft zu rekonstruieren ist.

---

<sup>261</sup> Bisher wurde angenommen, dass Schmidt erst 1787 nach Rom kam. Vgl. Noack 1907, S. 419; Noack 1927, Bd. 2, S. 527; Emmerling 1936, S. 51; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 144; Lohmeyer 1951, S. 17; Kircher 1952, S. 798; Lohmeyer 1957, S. 115; Rave 1960, S. 121; Schidlof 1964, S. 746; Karg 1968; Feuchtmeyer 1975, S. 453; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 391; Karg 1980, S. 70; Karg 1981; Karg 1984, S. 94; Götz 1985, S. 166; Kat. Saarbrücken 1995, S. 227; Greco 1996, S. 160; Karg 1997, S. 2; Zimmer 1998, S. 124; Karg 2000, S. 32; Sattel Bernardini 2006, S. 72; Merck 2007, Bd. 2, Brief 405, Anm. 6, S. 446; AK Der Zauber der Landschaft 2011, S. 67.

<sup>262</sup> Brief von Schmidt aus Mannheim vom 17. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N., zit. in: AK „ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 50f.

<sup>263</sup> Das Abreisedatum überliefert Macco in seiner Autobiografie: „reiste ich mit noch zwei andren älteren Künstlern Schmidt aus Darmstadt und Meyer aus Hannover im Monat November des Jahres 1784 nach Rom.“ Macco, Autobiographie 1828, S. 2; siehe auch Macco 1977, S. 198.

<sup>264</sup> Womöglich haben sie in Basel und Zürich Station gemacht, was zumindest Werke von Schmidt in ehemaligem Schweizer Privatbesitz nahelegen: So weiß Füßlis Künstlerlexikon, dass Herr Rhyner in Basel eine „getuschte Zeichnung, die des Künstlers Freund, der Musikhändler Goetz [aus Mannheim] und dessen Familie darstellt“ (Kat. Nr. 136) besessen habe. Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513. – Möglicherweise traf Schmidt auf seiner Durchreise mit dem an Musik und Kunst interessierten Sammler Achilles Ryhiner (1731-1788) in Basel zusammen, zumal dieser schon 1788 verstarb und ein späterer Kontakt nicht mehr möglich gewesen wäre. Siehe zu Ryhiner unter der Kat. Nr. 136. – Auch im Besitz von Herrn Zeller in Zürich, einem „Balgerist“, befanden sich von Schmidt eine *Landschaft im Sonnenuntergang* (Kat. Nr. 68) und eine „wie Miniatur ausgeführte historische Skizze in Öl“ von *Samson und Delila* (Kat. Nr. 142). Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

<sup>265</sup> Brief von Schmidt aus Mannheim am 17. März 1784 an die Waisenschreiberei Ottweiler, LA SB, WaisOTW 770, o. N., zit. in: AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 50f.

<sup>266</sup> Carl Ludwig Fernow stellt fest, dass „wer zehn Jahre lang in Rom gewohnt hat, wird als ein Eingeborener betrachtet, und genießt mit dem selben gleiche Rechte; vorausgesetzt, daß er ein katholischer Christ sey“. Fernow 1802, S. 167.

Carl Ludwig Fernow beschreibt im Jahre 1802 die empfundene Freiheit in Rom folgendermaßen: „Der Fremde, welcher Rom besucht, um an den Werken der Kunst seinen Geschmack zu bilden, oder durch das Studium der Geschichte und Alterthümer auf klassischem Boden, seinen Geist mit Kenntnissen zu bereichern, findet hier Stoff zur Beschäftigung für Jahre. Wenn er nun endlich diesen Zweck für sein Bedürfnis erreicht zu haben glaubt, so wird es ihm schwer aus Rom zu scheiden; denn er weiß, daß er diese Ruhe, diese völlige Unabhängigkeit von allen lästigen Fesseln der gesellschaftlichen Konvenienz, diese stete Umgebung von großen und schönen Gegenständen, nirgends wiederfinden wird.“<sup>267</sup> Gerade diese „Unabhängigkeit von allen lästigen Fesseln der gesellschaftlichen Konvenienz“ mag auch Schmidt in Rom besonders fasziniert haben. Das Ziel vieler Künstler, die nach Rom reisten, war stets auch die Erlangung einer Autonomie, die in der künstlerischen und sozialen Freiheit und der damit verbundenen Selbstbestimmung kulminierte. Roms große Distanz zum Heimatland bedeutete, dass sich die höfische Etikette spürbar reduzierte und die Künstler schon im ungezwungenen Miteinander ein Stück Freiheit sahen, so dass fern „von der paternalistischen Aufsicht traditioneller Dienstherrn und Auftraggeber, traditioneller Verpflichtungen [...] Rom zu einem Experimentierfeld werden [konnte], wo Idealvorstellungen vom freien Künstler als einem besonders herausgehobenen Paradigma des freien Individuums praktisch erprobt werden konnten.“<sup>268</sup> Zugleich entwickelte sich hier ein ‚freier‘ Kunstmarkt, der die Künstler aus der Abhängigkeit der heimischen Höfe herauszuheben half und ihnen neue Erwerbsmöglichkeiten eröffnete, in dem sie sich ihre Themen frei wählen und die Gemälde vor Ort an Reisende verkaufen konnten. Die negative Seite dieser neuen Selbstbestimmung war die Tatsache, dass durch das weitgehende Fehlen öffentlicher Auftraggeber die Künstler sich nunmehr auch dem Zwang aussetzten, für den freien Kunstmarkt arbeiten zu müssen, so dass sie in neue Abhängigkeiten gerieten.<sup>269</sup>

Der Autonomie-Begriff und seine Umsetzung in den deutsch-römischen Künstlerkreisen war in geistesgeschichtlicher Hinsicht durch die Autonomieforderung von Immanuel Kant und Friedrich Schiller vorbereitet und durch Carl Ludwig Fernow in Rom in einer Reihe von Vorlesungen über ‚Kantsche Prinzipien‘, die er vor einem Auditorium von etwa 25 Künstlern hielt – darunter auch Schmidt – verbreitet.<sup>270</sup> Mit der angestrebten Autonomie entwickelte sich auf gesellschaftlicher Ebene vor Ort eine *Künstlerrepublik*.<sup>271</sup> Die proklamierte Autonomie und der damit verbundene Freiheitsanspruch der Künstler war de facto nur schwer durchsetzbar. Zwar waren die heimatlichen Akademien, Dienstherrn

<sup>267</sup> Fernow 1802, S. 57. – Für eine solche ‚Flucht‘ vor den gesellschaftlichen Konventionen lassen sich zahlreiche Fälle nennen, so zum Beispiel Johann Wolfgang von Goethe, der sich mit seiner Italienreise den ‚Fesseln‘ des Weimarer Hofes zu entziehen suchte.

<sup>268</sup> Schoch 1991, S. 21; siehe auch Zeitler 1991, S. 25.

<sup>269</sup> Siehe hierzu auch Bättschmann 1997, S. 58, 68ff.

<sup>270</sup> Vgl. ausführlicher Kapitel: A II 6. Geistige Einflüsse – Carl Ludwig Fernows Lesezirkel.

<sup>271</sup> Ausführlich Oswald 1988, S. 260-263.

und Höfe, von denen die meisten in Rom lebenden Künstler ihren Unterhalt in Form von Pensionen und Stipendien bezogen, weit von Rom entfernt, aber die Künstler hatten hierfür eine mehr oder weniger fest definierte Gegenleistung zu erbringen. Solche Leistungen, oft als „lästige Fesseln der Konvenienz“<sup>272</sup> empfunden, waren terminlich festgesetzte schriftliche Rückmeldungen, Rapporte oder der Versand von Werken an den heimischen Hof. Kamen die Künstler den Forderungen und Wünschen der Dienstherrn nicht nach, entstanden oftmals Konflikte. Dass das Beziehen einer regelmäßigen Pension grundsätzlich den Vorteil einer finanziellen Sicherheit bot, so dass manche Künstler die „Abhängigkeit“ auch ganz bewusst suchten, zeigt das Beispiel von Johann Christian Reinhart (1761–1847), der sich zeit seines Lebens um eine feste Besoldung am Münchener Hofe bemühte, die ihm erst kurz vor seinem Tod gewährt wurde.<sup>273</sup> Auch die erwähnte neue Abhängigkeit vom Kunstmarkt barg ein gewisses Konfliktpotential<sup>274</sup>, da die Künstler nunmehr auch in einen neuartig ausgerichteten Wettbewerb untereinander versetzt wurden und ein Wettfeiern um Bekanntschaften mit potenten und kaufkräftigen Reisenden entstand. So fanden die gemeinsamen Ausflüge von Künstlern und Reisenden, das abendliche Beisammensein, das gemeinsame Musizieren, nicht nur der reinen Erbauung und des künstlerischen Erlebnisses wegen statt, sondern eben auch aufgrund der Kontaktpflege, die das Erschließen von neuen Kundenkreisen zum Ziel hatte.<sup>275</sup>

In dieses Spannungsfeld von Autonomie und Konvenienz, von Freiheit und Restriktion ist auch Schmidts Position einzuordnen: Als er zu Beginn des Jahres 1785 in Rom ankam und sich dort in den deutsch-römischen Künstlerkreis einbrachte, der den neuen ‚Idealen‘ verpflichtet war, stellte sich auch für ihn die angestrebte Autonomie als eine eingeschränkte dar, da er als Pensionär vom Hessen-Darmstädter Hof abhängig war und sich zugleich den neuen Zwängen des sich in Rom etablierenden ‚freien‘ Kunstmarktes stellen musste. Die Abhängigkeit vom Hof illustriert die Tatsache, dass Schmidt als besoldeter Pensionär von Landgraf Ludwig I. von Hessen-Darmstadt Bilder nach Darmstadt zu schicken hatte, sowohl eigene als auch Gemälde von anderen Künstlern, die er auf dem freien Kunstmarkt erwarb und die die Darmstädtische Gemäldesammlung bereichern sollten.<sup>276</sup> Insgesamt waren am Hof nur drei Pensionäre angestellt, von denen Schmidt die höchste Dotierung erhielt. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass Schmidt eine gewisse Vorrangstellung genoss, denn seit 1790 erhielt er

---

<sup>272</sup> Fernow 1802, S. 57.

<sup>273</sup> Siehe Feuchtmeyer 1976.

<sup>274</sup> Vgl. Schoch 1991, S. 22.

<sup>275</sup> Fernow stellt z. B. im Falle des Stuttgarter Malers Friedrich Philipp Hetsch (1758–1838) den Zwiespalt zwischen ökonomischen Zwängen und künstlerischem Schaffen fest, wenn er schreibt: „Ein Mann der Weib und Kind hat, muß eben sowohl für diese, als für seine Kunst leben, und nicht selten gerathen hier die Pflichten des Menschen mit den Pflichten des Künstlers in Kollision.“ Brief vom 19. Juli 1796 an Pohrt. Fernow 1793-1798, S. 107f.

<sup>276</sup> Zu den Bilderlieferungen siehe HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2.

jährlich etwa 900 Gulden<sup>277</sup>, das war mindestens dreimal soviel wie die anderen hessen-darmstädtischen Pensionäre.<sup>278</sup> Seine Bilderlieferungen nach Darmstadt wurden gesondert bezahlt.<sup>279</sup>

1785 und 1786 wird in den *stati animari* der römischen Pfarrei Santa Maria del Popolo ein 28-jähriger Maler „*Monsieur enrico*“<sup>280</sup> genannt, der zu diesem Zeitpunkt im zweiten Geschoss der „*casa del Sig.<sup>ni</sup> Bavar*“ in der Via „*Babuino verso il Monte*“ wohnte, die sich im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zentrum Roms befand.<sup>281</sup> Sowohl der Vorname als auch das Alter und der Beruf stimmen mit Schmidt überein. Gemeinsam mit „*Monsieur Enrico*“ bewohnte – ebenfalls bis 1786 – ein 25-jähriger Maler namens „*Monsieur Vaultaier*“<sup>282</sup> das gleiche Geschoss. Ob es sich hierbei tatsächlich um Schmidt handelt, ist nicht eindeutig zu klären. Alexander Macco berichtet in seiner Autobiographie, dass „wir, namentlich Meyer und Schmidt und sein Eleve Callmann, logierten damals zusammen auf dem Corso und hatten eine ganz artige Familie zu unseren Hauseigentümern“.<sup>283</sup> Wahrscheinlicher ist, dass die drei Akademieschüler, die ja gemeinsam nach Rom reisten, wohl auch schon von Anfang an ein gemeinsames Quartier bezogen hatten. Spätestens für 1786 lässt sich das Zusammenleben belegen, denn Macco erwähnt einen Besuch Arnold Hermann Ludwig Heerens (1760–1842) im Künstlerquartier, dessen Romaufenthalt sich auf das Jahr 1786 beschränkt.<sup>284</sup> Bei dem „Eleve Callmann“ handelt es sich um Karl Callmann gen. Böhmer (um 1760/70–1831), der ebenfalls aus Darmstadt stammte und der Sohn des jüdischen Schutzbürgers Benjamin Callmann, genannt Böhmer, war.<sup>285</sup> Er ist wie auch

---

<sup>277</sup> Die Erwähnung der Auszahlung eines Gehaltes bis zu Schmidts Tod ohne weitere Angaben bereits in Darmstadt 1885, S. 14. – 1790: 1583,90 Gulden; 1791: 904,24 Gulden; 1792: 904,24 Gulden; 1793: 902,40 Gulden; 1794: 903,36 Gulden; 1795: 904,48 Gulden; 1797: 904,48 Gulden. HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 1-7.

<sup>278</sup> Teilweise sogar mehr, denn Ciarcy erhielt z. B. 1791 nur 187,15 Gulden, 1792 179 Gulden, was ab 1793 kontinuierlich 250 Gulden betrug. Der dritte Pensionär erhielt 1791 nur 185 Gulden, ab 1792 wurde seine Pension fast verdoppelt zu einer jährlichen Summe von 300 Gulden. Siehe HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 1-7.

<sup>279</sup> 1794 „An Schmidt in Rom, für Gemälde und Fracht 1015.36“ Gulden. HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 4. – Eine solche zusätzliche Bezahlung war Usus, so wurde z. B. auch Philipp Hackert am neapolitanischen Hof über seine Pension hinaus bei Fertigstellung von Gemälden gesondert gezahlt. Für sein Pensionsgehalt musste er lediglich „für den König abkömmlich“ sein. Vgl. Weidner 1998, S. 107. Siehe auch das Kapitel: A II 4. Verstreute Hinweise der Kunstagententätigkeit für das Großherzogliche Museum in Darmstadt.

<sup>280</sup> Die Nennung nur des Vornamens wie auch die italianisierenden Umbenennungen und italienischen ‚Verballhornungen‘ der Namen waren durchaus üblich, was andere Einträge in den *stati animari* bestätigen.

<sup>281</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Status Animarum, 1781-1786, Nr. 93, 1785, S. 58, Nr. 93, 1786, S. 60. – Ab 1787 verliert sich die Bezeichnung des Hauses „Casa del Sign. Bavar“.

<sup>282</sup> Der verballhornte Name ist bislang nicht identifizierbar.

<sup>283</sup> Macco, Autobiographie 1828, S. 8.

<sup>284</sup> Macco nennt die genaue Adresse aber nicht. Macco, Autobiographie 1828, S. 8. – Heeren war zwischen dem 10. Februar und 16. September 1786 und zwischen dem 1. und 19. November 1786 in Rom.

<sup>285</sup> Fälschlicherweise auch als ‚Friedrich‘ bezeichnet. Karg 1984, S. 94. – Nicht zu verwechseln mit Wilhelm Josef Kahlmann (1758–1842), der Philosophie und Medizin studierte und in Kontakt mit Fernow stand. Fernow 1793-1798, S. 287, Anm. 1. – Das „um 1780“ angegebene Geburtsdatum (Thieme/Becker, Bd. 4, S. 198) von Karl Callmann gen. Böhmer ist sicherlich falsch. Geht man davon aus, dass Karl Callmann gen. Böhmer zwischen seinem 15. und 25. Lebensjahr diese erweiterte Ausbildung in Rom genoss, so muss sein Geburtsjahr zwischen 1760 und 1770 angenommen werden. Nach Absolvierung seiner Ausbildungszeit am Hessen-Darmstädter Hof ging er spätestens 1786 nach Rom (Datierung durch Romaufenthalt

Schmidt in Goethes *Unnamenverzeichnis* gelistet (siehe hierzu weiter unten) und wird dort als „Struzzo“<sup>286</sup> – der Strauß – bezeichnet. Ob Callmann gemeinsam mit Schmidt, Macco und Meyer nach Rom reiste – obwohl Macco ihn als Reisegefährten nicht erwähnt –, bleibt unklar.<sup>287</sup> Für Schmidt bedeutet der Hinweis, dass er einen „Eleven“ habe, zumindest, dass er nach Abschluss der Akademie und dem Wechsel nach Rom als ausgebildeter Künstler anerkannt wurde. Neben diesen drei heimatlichen Malern war auch Schmidts Malerfreund aus der Saarbrücker Zeit Johann Caspar Pitz vor Ort.<sup>288</sup> Der Pfalz-Zweibrücker Hofmaler, mit dem Schmidt seine erste Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof unter Johann Jakob Samhammer absolvierte, war durch die Unterstützung von Herzog Carl II. August von Pfalz-Zweibrücken und dessen Bruder Maximilian Joseph ebenfalls seit 1785 in Rom.<sup>289</sup> Auch Pitz wohnte seit seiner Ankunft im Künstlerviertel, zunächst in der Via Sistina bei Trinità dei Monti und dann vorübergehend im Palazzo Zuccari<sup>290</sup>, der sich zwischen der Via Sistina und der Via Gregoriana befand, also in unmittelbarer Nähe zu Schmidt. Während seines 12-jährigen Aufenthalts zog Schmidt mehrfach um, fand seine Wohnungen jedoch stets im Zentrum, dort, wo sich das Künstlerviertel, die Unterkünfte der Reisenden, der Antiquare und Kunsthandlungen befanden. Im 18. Jahrhundert erstreckte sich dieses Viertel – von den Italienern als „*Quartiere degli Infedeli*“ bezeichnet, da dort vorwiegend Protestanten wohnten – von der Piazza del Popolo bis zur Piazza Barberini und der Via Quattro Fontane.<sup>291</sup>

Betrachtet man die unterschiedlichen Gepflogenheiten der Künstler, die nach Rom kamen, so wird auch Schmidt vor allem in seiner Anfangszeit die Stadt und ihre Altertümer, Kirchen und Galerien wie auch die Ateliers der vor Ort lebenden Künstler besucht haben. Ebenso gehörten Ausflüge in die Umgebung

---

Heerens), um bei Schmidt zu lernen. Aloys Ludwig Hirt berichtet, dass Schmidt „einen Juden, *Kalmann* genannt, mit sich aus Darmstadt [habe], den die Erbprinzeß unterstützt, der aber noch sehr schwach und ohne Talent“ sei (Hirt 1787 (1979), S. 334; Hirt 1787 (2004), S. 324). Spätestens 1806 war er wieder nach Deutschland zurückgekehrt und lebte als Zeichenlehrer in Frankfurt am Main, gab Zeichenunterricht an der Realschule der israelitischen Gemeinde sowie am Sach'schen Institut. Karl Callmann gen. Böhmer war zwischen 1800 und 1818/19, wie auch Schmidt, für den Hessen-Darmstädter Hof als Kunstagent tätig und vermittelte etwa 22 Werke an die Gemäldegalerie. Siehe Thieme/Becker, Bd. 4, S. 198; AKL, Bd. 12, S. 157; Karg 1984, S. 94; Kat. Darmstadt 1997, S. 8; Sattel Bernardini 2006, S. 72; siehe das Kapitel: A II. 4. Verstreute Hinweise der Kunstagententätigkeit für das Großherzogliche Museum in Darmstadt.

<sup>286</sup> Hier als „Kahlmann“. FA, I, 15/2, S. 785f. – Auch von seinen römischen Wirtsleuten hat er diesen Spitznamen erhalten, wie Alexander Macco zu berichten weiß: „[...] Callmann aber lo Struzzo.“ Macco, Autobiographie 1828, S. 8.

<sup>287</sup> Der Hinweis von Hirt, dass Schmidt „einen Juden, *Kalmann* genannt, mit sich aus Darmstadt [habe]“, deutet eher auf eine gemeinsame Anreise hin. Hirt 1787 (1979), S. 334; Hirt 1787 (2004), S. 324

<sup>288</sup> Zu Pitz siehe das Kapitel: A I 1. Herkunft und erste Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof.

<sup>289</sup> Maximilian Joseph setzte sich bei dem Grafen d'Angiviller für Pitz ein, um für ihn an der französischen Akademie in Rom seine weitere Ausbildung sicherzustellen („pour se perfectionner dans son art“). Roland 1956, S. 153; auch Jung 1989, S. 91.

<sup>290</sup> Siehe hierzu Noack 1912, S. 95; Noack 1927, Bd. 2, S. 454; Roland 1956, S. 154, Anm. 2; Philippi 1966, S. 6; Jung 1989, S. 93. – Im Erdgeschoss des Palazzo Zuccari wohnte von 1767/68 bis 1793 auch Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793), der *antiquario*, durch den eine Schmidt-Zeichnung in den Besitz von Johann Wolfgang von Goethe gelangte (siehe unten). Genau gegenüber des Palazzo Zuccari wohnte Angelika Kauffmann mit ihrer Familie.

<sup>291</sup> Vgl. Noack 1927, Bd. 1, S. 368.

Roms hinzu wie auch Aufenthalte in Neapel und den nahegelegenen Inseln Ischia und Nisida, die für Schmidt vor 1787/88 nachgewiesen sind.<sup>292</sup> Öffentlich zugänglich waren in Rom zu dieser Zeit unter anderem das neu gegründete Museo Pio-Clementino im Vatikan, das unter den Päpsten Clemens XIV. und Pius VI. eingerichtet wurde.<sup>293</sup> Auch die Villa Albani mit der Antikensammlung des Kardinals Alessandro Albani (1692–1779), 1763 eröffnet, und dem bahnbrechenden Deckengemälde *Der Parnaß* (**Abb. 8**) von Anton Raphael Mengs standen den Künstlern für Studienzwecke zur Verfügung und zählten zu den Hauptsehenswürdigkeiten Roms.<sup>294</sup> Neben zahlreichen Privatsammlungen, wie die Sammlungen Barberini, Borghese und Farnese, ist auch die bedeutende Sammlung auf dem Kapitol, die *Accademia del Nudo*, nicht zu vergessen.<sup>295</sup>

Einen Einblick in Schmidts Tätigkeitsfeld der frühen römischen Jahre liefert der Altertumsforscher Aloys Ludwig Hirt: Schmidt „machet Portrait, Landschaft, und mahlt sehr schön in Miniatur“<sup>296</sup>, das heißt, er führte auch die in Mannheim und Darmstadt erlernten Techniken und Themen fort. Sein Hauptaugenmerk lag aber auf der Historienmalerei. Gleich zu Anfang, 1785, schuf er die *Trauernde Artemisia* (**Kat. Nr. 47**, siehe auch **Kat. Nr. 155.a-c**), die ohne die neuen Impulse, hier vor allem ohne Angelika Kauffmanns *Penelope* (**Abb. 75**) undenkbar ist. Zugleich bildet die *Artemisia* noch eine Schnittstelle zur Mannheimer Zeichnungsakademie, denn gerade das Einfigurenhistorienbild und das Artemisia-Thema waren dort bereits eingeführt, wie etwa Joseph Fratrel's *Artemisia trauert bei der*

<sup>292</sup> Die Aufenthalte auf Ischia und Nisidia sind durch den anonymen Rezensenten des *Adam und Eva*-Bildes (**Kat. Nr. 53**) belegt: „wie sie [die dargestellten Pflanzen in dem Gemälde Adam und Eva] diesem Meister [...] aus einem Besuche bei dem jugendlichen Ischia und Nisidia des unfernen Neapels, wohl bekannter und geläufiger seyn mögen [...]“. Adam und Eva von Schmidt 1796, S. 540–542. – Den terminus ante quem dieser Reise bildet das Gemälde *Adam und Eva*, das um 1787/88 in Rom entstanden ist.

<sup>293</sup> Clemens XIV. begann 1769 bis 1773 mit der Errichtung, die durch seinen Nachfolger Pius VI. bis 1797 weitergeführt wurde. Siehe zum Museum Steuben 1981.

<sup>294</sup> Allroggen-Bedel 1981, S. 119.

<sup>295</sup> Darüber hinaus waren auch verschiedene römische Gartenanlagen zu besichtigen, die nach antiken Vorbild angelegt, mit antiken Statuen, Sarkophagen, Monumenten, Inschriften und Brunnenanlagen ausgestattet, optimale Studienmöglichkeiten boten. Z. B. die ‚Antikengärten‘ der Cesi bei St. Pietro, der Garten des Kardinals Jean Du Bellay bei den Diokletiansthermen, der des Kardinals Rodolfo Pio di Carpi in der Nähe des Quirinals sowie der Garten der Del Bufalo am Trevi-Brunnen. – Einen anschaulichen Einblick in den anfänglichen Alltag der Künstler in Rom überliefert der Pfalz-Zweibrücker Hofmaler Johann Christian von Mannlich, der zweite Lehrer von Johann Caspar Pitz, in seinen *Memoiren*: „Alle Tage zeichnet ich an der Akademie, die sich im Palais selbst befand, und durchwanderte mit den Engländern die Paläste, Kirchen, öffentlichen Anstalten, Bibliotheken, Altertumssammlungen und jene Stätten in und bei Rom, an denen sich denkwürdige Ereignisse aus der Blütezeit des römischen Altertums zugetragen hatten. Dadurch gewann ich einen allgemeinen Überblick, den ich mir vornahm, mit mehr Muße und Ruhe während der folgenden vier Jahre auszubauen und zu vertiefen. Daneben gab ich mich fleißig mit der Theorie der Künste ab, deren Grundlagen und Grenzen, deren Regeln und Ziele ich kennen wollte, bevor ich zur Praxis überging.“ Mannlich 1966, S. 86. – Besonderes Interesse erweckte jedoch das Museum im Vatikan, so berichtet Friedrich Bury aus seiner Anfangszeit in Rom: „Ich arbeite fleißig im Vatikan nach Raphaeln. Morgens um 5 Uhr bis Nachmittags bis Nacht.“ Bury zeichnete gemeinsam mit anderen Künstlern vor den Originalen: „Alle Mittage geht der Pabst durch die Raphaelschen Zimmer nach der Peterskirche, und zu Zeiten hält er sich auch auf und spricht mit einem oder dem anderen etwas. Wir sind aber alle miteinander froh, wenn er wieder weg ist; denn da die Zimmer mit keine weichen Polstern, sondern bloß mit Platten belegt sind, so kommt das Knien sehr sauer an.“ Hanausches Magazin 6 (1783), 32. Stück, S. 305, hier zit. nach Dönike 2007, S. 74.

<sup>296</sup> Hirt 1787 (1979), S. 333; Hirt 1787 (2004), S. 324.

*Aschenuerne ihres Gemahls*<sup>297</sup> von nach 1781 zeigt. Nicht nur das Bildsujet, sondern auch das „übertriebene“ Motiv der hochgezogenen Augenbrauen, auf das Barbara Grotkamp-Schepers „als Zeichen für Trauer und Schwermut“ bei Fratrel und Verhelst aufmerksam machte<sup>298</sup>, ist mit demjenigen von Schmidts *Artemisia* gut vergleichbar. Hingegen ist das *Porträt der Charlotte von Kalb* (**Kat. Nr. 12**), ebenfalls 1785 entstanden, noch unter dem Einfluss des Porträtkanons, den Schmidt in Darmstadt kennenlernte, einzuordnen. Das Porträt ist zudem Ausdruck für den noch in seiner römischen Anfangszeit anhaltenden Kontakt nach Mannheim. Erhielt er den Auftrag für dieses Porträt wohl noch in Mannheim, dem Porträtsitzungen vorausgegangen sein werden, so führte er die Ölfassung in Rom aus. Auch Anton von Klein aus Mannheim beauftragte Schmidt in Rom mit zwei Gemälden, was den anhaltenden Kontakt beider unterstreicht. Für Klein malte er neben dem *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**, siehe auch **Kat. Nr. 157.a-b**) eine *Szene aus Kaiser Rudolph von Habsburg* (**Kat. Nr. 49**), das heißt zu dem 1787 von Klein publizierten gleichnamigen Trauerspiel.<sup>299</sup> Zudem schuf er zu Beginn seiner römischen Zeit das Gemälde *Hektors Abschied* (**Kat. Nr. 13**), um 1785-87 das heute verschollene Werk *Kopf der Tertulla nach Ossian* (**Kat. Nr. 48**) in Pastell, das Hirt als „sein beßtes“ einschätzt, und eine Skizze vom *Abschiede des Jasons* (**Kat. Nr. 137**).<sup>300</sup> Das Gemälde bildet, wie auch der *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) und der *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**, siehe auch **Kat. Nr. 157.a-b**), insofern einen Wendepunkt in Schmidts Œuvre, als dass er sich nun dem vorherrschenden Klassizismus zuwendete und sich auf die höchste Gattung der Zeit, die Historienmalerei, zu konzentrieren begann. Ähnlich der *Artemisia* kommen auch der *Abschied Hektors* und der *Tod Hektors* nicht ohne ein großes Vorbild aus: So weist der *Abschied Hektors* eine Rezeption des 1785 nur für kurze Zeit und mit großer Wirkung in Rom ausgestellten Gemäldes nach Jacques Louis Davids *Les Serment des Horaces* auf,<sup>301</sup> welches Schmidt im römischen Atelier sicherlich besichtigt haben wird<sup>302</sup> und hier auch Jacques-Louis David kennen lernte, der „sehr rühmlich von Schmidt“ spricht.<sup>303</sup> Die Komposition des *Tod Hektors* ist hingegen am

<sup>297</sup> Wachs (?) / Öl auf Leinwand, 168 x 112 cm, München, Bayerische Gemäldesammlung, Abb. in: Grotkamp-Schepers 1980, S. 352, Nr. 70. – Grotkamp-Schepers möchte das Gemälde mit der „Trauernden Cornelia vor der Urne ihres Gemahls“ identifizieren. Thieme/Becker erwähnt das Bild ebenfalls als *Artemisia* (lebensgroß auf Leinwand; in Mannlichs Beschreibung der Gemälde-Sammlung in München II (1805) No 341 beschrieben), Thieme/Becker, Bd. 12, S. 397f. – Siehe ausführlich hierzu Schülke 2008.

<sup>298</sup> Grotkamp-Schepers 1980, S. 165.

<sup>299</sup> Auch Pitz fertigte um 1787 im Auftrag von Klein Arbeiten zu Kaiser Rudolph an, wobei hier zu vermuten ist, dass Schmidt den Kontakt beider herstellte. Siehe unter der **Kat. Nr. 49**.

<sup>300</sup> Hirt 1787 (1979), S. 333; Hirt 1787 (2004), S. 324.

<sup>301</sup> Siehe das Kapitel: B IV 3.1 Die Vierfarbgestaltung bei Schmidts *Hektors Abschied* und die Vorbildlichkeit Jacques-Louis Davids.

<sup>302</sup> Auch Johann Heinrich Merck erfährt in Darmstadt über das neuartige Gemälde von David von Johann Wilhelm Tischbein aus Rom, der im September 1785 schreibt: „Vor einiger Zeit hat ein guter Freund von mir ein recht schön Bild hier verfertigt, Hr. David, das nun wirklich was recht Schönes war, und ich kann Ihnen sagen, wie sehr es mich freuet, dass ein Mensch wieder Etwas gemacht hat, das man doch Bild nennen kann.“ Merck 2007, Bd. 4, Brief 777, S. 80.

<sup>303</sup> So berichtet Johann Heinrich Merck am 25. Januar 1791 aus Paris nach einem Besuch bei David an Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher in Darmstadt. Merck 2007, Bd. 4, Brief 994, S. 615. – Die betreffende Anmerkung vermutet hingegen in „Schmidt“ Georg Friedrich Schmidt. Ebd., Anm. 33, S. 618.

Gemälde gleichnamigen Themas von Gavin Hamilton orientiert, das durch einen Stich Domenico Cunegos weit verbreitet war (**Abb. 48**).

Es ist auch davon auszugehen, dass Schmidt sich in seiner Anfangszeit am künstlerischen Diskurs beteiligte, so etwa in Geschichte und Kunsttheorie, zumindest aber wird er zu den Hörern der Hirt'schen Vorlesungen zur „Geschichte“ zu zählen sein, die dieser vor „Künstlern“ ab dem Frühsommer 1786 in Rom hielt.<sup>304</sup> Dass beide in Kontakt standen, bezeugt Hirts *Verzeichniß der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom* von 1787, in dem er bemerkt, dass Schmidt schon „im 2ten Jahr in Rom“ sei und ihm „Viel Mahlertalent“ zuspricht.<sup>305</sup> Es folgt eine vielsagende Einschätzung, die an die Merck'sche Charakterisierung von 1780 erinnert: Schmidt „[e]rfindet und mahlet leicht und geschwind, aber zu viel auf kosten der Richtigkeit.“<sup>306</sup> Sicherlich waren die im Hirt'schen *Verzeichniß* erwähnten Künstler alle mehr oder weniger miteinander bekannt. Hirt, dessen Aufgabe als Cicerone auch Führungen durch die Künstlerateliers beinhaltete und der den Reisenden gerade durch sein erstelltes *Verzeichniß* einschlägige Auskünfte geben konnte, kann in dieser Hinsicht als ‚Verbindungsmann‘ zwischen den Künstlern und Reisenden angesehen werden. Der Zirkel war klein, man besuchte sich gegenseitig und jeder der Fremden wusste, wer neu in der Ewigen Stadt angekommen war. Man traf sich auch regelmäßig im – vor allem von den deutschen Künstlern häufig besuchten – *La Barcaccia* und im *Caffé Greco*.<sup>307</sup>

Nach zweijährigem Aufenthalt in Rom zog Schmidt schließlich gemeinsam mit seinem Schüler um. Von 1787-88 wohnte er mit „Kahlmann in [der] Via Vittoria“<sup>308</sup>, einer Seitenstraße des Corso, dem Hauptverkehrsweg vom Capitol zur Piazza del Popolo bei Santa Maria del Popolo.

---

<sup>304</sup> Müller 2004, S. 22.

<sup>305</sup> Hirt 1787 (1979), S. 333; Hirt 1787 (2004), S. 324. – Das Verzeichnis ist nicht datiert, muss jedoch, so Götz Eckardt, 1787 entstanden sein, da verschiedene Zeitangaben einen solchen Rückschluss mit relativer Gewissheit nahe legen. Eckardt 1979, S. 331. – Z. B. „Müller aus der Pfalz in den dreißigern. 9 J. in Rom [...]“ (Hirt 1787 (1979), S. 332). Friedrich Müller war bereits seit November 1778 in Rom (Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 424); „Friedrich Bury aus Hanau in den zwanzigen. Im 5ten J. in Rom“ (Hirt 1787 (1979), S. 332). Bury war seit 1782 in Rom (Noack 1927, Bd. 2, S. 116). – Das Verzeichnis wurde erneut in dem Symposions-Band zu Hirt publiziert (Hirt 1787 (2004)) und von Harald Tausch kommentiert. Dieser schließt sich der Datierung Eckardts in das Jahr 1787 an, präzisiert die Entstehung zwischen dem 4. Februar 1787 und dem 8. Oktober 1787: „Terminus post quem ist der Tod Pompeo Batoni am 4. Februar 1787, den Hirt vermerkt. Da Hirt den Tod August Kirschs am 8. Oktober 1787 hingegen nicht mehr erwähnt, ist es wahrscheinlich, daß das Verzeichnis vor diesem Tag entstand: war Kirsch den Herausgebern der Zeitschrift *Italien und Deutschland* – Hirt und Karl Philipp Moritz – doch so wichtig genug, daß sie dem Jungverstorbenen einen eigenen, von Moritz selbst ausgearbeiteten Aufsatz zudachten.“ Tausch 2004, S. 299. – Dementgegen möchte Sattel Bernardini, um Schmidts Ankunft in Rom 1787 zu begründen, das Verzeichnis Anfang 1788 datieren. Sattel Bernardini 2006, S. 73.

<sup>306</sup> Hirt 1787 (1979), S. 333f.; Hirt 1787 (2004), S. 324.

<sup>307</sup> Vgl. auch Sattel Bernardini 2006, S. 73.

<sup>308</sup> ASVR, S. Lorenzo in Lucina, Satus Animarum, 1787, S. 35. Auch bei Friedrich Noack aufgeführt; er bleibt jedoch dort unidentifiziert. Noack 1907, S. 419; Noack 1927, Bd. 2, S. 297; siehe auch Karg 1984, S. 94; Sattel Bernardini 2006, S. 72.



## 2. Die römische Atelierausstellung und Schmidts Kontakt zu Goethe

Neben diesem Lehrer-Schüler-Verhältnis scheint der engste Kontakt neben Macco und Meyer jedoch zu seinem Freund Johann Caspar Pitz bestanden zu haben, denn Aloys Ludwig Hirt weiß zu berichten, dass die „alte[n] Freunde [...] ein gemeinschaftliches Arbeitszimmer“ in der Via Sistina<sup>309</sup> unterhalten hatten, „um mit löblichem Nacheifer einander wie ehemals aufzumuntern“.<sup>310</sup> Diese ‚Aufmunterung‘ sollte zu einem der ersten öffentlichen Erfolge und zu künstlerischer Reputation führen: nach dreijährigem Aufenthalt, im Jahre 1788, richteten Schmidt und Pitz „in dem nemlichen Studio“ ihre erste Atelierausstellung aus.<sup>311</sup> Alexander Macco hatte hingegen bereits im Jahr seiner Ankunft 1785 eine Atelierausstellung ausgerichtet, dessen Hauptwerk von Karl Philipp Moritz besprochen wurde.<sup>312</sup> Schmidt zeigte sein großformatiges Werk *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**) und Pitz das noch unvollendete Gemälde *Tod des Marcus Antonius*<sup>313</sup> (**Abb. 9**, kleinere Fassung) sowie eine Vorzeichnung, die als Pendant gedacht war, den *Tod der Cleopatra* darstellend, „wie die römischen Wachen des Octavianus hereintreten, und über den heldenmüthigen Tod dieser Königin staunen.“<sup>314</sup> Obwohl das Pitz’sche Gemälde zum Ausstellungszeitpunkt noch nicht vollendet war, da die „eilfertige Abreise“<sup>315</sup> ihn „verhinderte [...] die letzte Hand an sein Gemälde zu legen“<sup>316</sup>, erhielten beide Bilder „vom Zulauf der Kunstverständigen viele Lobsprüche“.<sup>317</sup>

<sup>309</sup> Via Sistina hieß vorher Via oder Strada Felice. Vgl. Jørnæs 1991, S. 85.

<sup>310</sup> Hirt 1789, S. 82; Karg 1984, S. 94; Sattel Bernardini 2006, S. 73. – Wo dieses gemeinsame Arbeitszimmer war, lässt sich nicht rekonstruieren. Werner Karg vermutet, dass es in der Wohnung von Pitz (Via Sistina) untergebracht war. Karg 1984, S. 94. – Auf die enge Beziehung beider Künstler weist auch Karl Philipp Moritz (1756-1793) hin. Moritz aus Rom an Goethe am 7. Juni 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 29, wieder abgedruckt in: Nohl 1955, S. 127f.

<sup>311</sup> Hirt 1789, S. 81-90. – Die Ausstellung erwähnt bei: Karg 1984, S. 94f.; Zimmer 1998, S. 124; Sattel Bernardini 2006, S. 73f.

<sup>312</sup> Nohl 1955, S. 63.

<sup>313</sup> Das Gemälde (Öl auf Leinwand, 1787, 280 x 373 cm) befand sich ursprünglich in München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv. Nr. 6033, um 1955 „nicht auffindbar“; im Inventar heißt es: „In einem Grabgewölbe liegt Antonius auf dem Lager, die Cleopatra umarmend. Eine Frau stützt das Kissen des Sterbenden, eine andere liegt weinend in deren Schoß. Rechts ein Tisch mit Diadem, Schale und einem ägyptischen Kästchen, vorne ein Panzer. Bez. rechts auf einem Schemel, C. Pitz zu Rom 1787.“ Roland 1955/56, S. 166, Anm. 2; Zimmer 1998, S. 124. – Eine zweite, viel kleinere Fassung (**Abb. 9**) auf Papier, die gerne als „Wiederholung“ (Roland 1955/56, S. 166) oder „Replique“ (Philippi 1966, S. 53) eingeschätzt wird, fand Karl Lohmeyer 1912 bei den Nachkommen der Familie Pitz in Sulzbach. Im Besitz des Historischen Vereins für die Saargegend e. V. gelangte das Bild in das damalige Heimatmuseum, Saarbrücken, aus dem später die Alte Sammlung des Saarland Museums hervorging. Dort befindet es sich heute als Leihgabe. Darüber hinaus existieren, so Roland, mehrere Reproduktionsstiche, einer von Johann Friedrich Leyboldt (1755–1838), 1808 für Frauenholz gefertigt, der 1809 in der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung publiziert wurde. Roland 1955/56, S. 166; Lohmeyer 1956, S. 20; Philippi 1966, S. 53; Zimmer 1998, S. 124. – Auch macht Roland darauf aufmerksam, dass sich im Inventar der Pfalz-Zweibrücker Sammlung ein *Tod des Antonius* mit der Inv. Nr. 2463 befand. Aufgrund des sehr geringen Schätzpreises von 15 Gulden nimmt Roland eine vorbereitende Zeichnung an. Roland 1955/56, S. 166, Anm. 4. – Elfriede Philippi weist darüber hinaus auf das Pitz’sche Skizzenbuch hin, in dem sich eine „ähnliche Komposition“ befindet, die auf das Pendant der *sterbenden Cleopatra* hindeute. Philippi 1966, S. 57.

<sup>314</sup> Hirt 1789, S. 86.

<sup>315</sup> Pitz war schon im Sommer 1788 wieder an seinen heimatlichen Pfalz-Zweibrücker Hof zurückgekehrt und wurde dort umgehend, am 1. Juli 1788, zum Hofmaler ernannt. Roland 1955/56, S. 154.

<sup>316</sup> Hirt betont jedoch ausdrücklich: „doch läßt sich aus dem, was fertig ist, das Hauptverdienst desselben hinlänglich beurtheilen.“ Siehe Hirt 1789, S. 82. – Die positive Einschätzung Hirts bezüglich Pitz findet sich auch in seinem Verzeichnis von 1787, worin er ihm „Feuer und Fleiß“ konstatiert und zudem bemerkt: „Er verspricht einen geschickten und denkenden

Mit dieser Ausstellung erweisen sich beide Maler – wie viele ihrer zeitgenössischen Kollegen – als Künstler, die an der Schnittstelle zwischen *Ausstellungskünstler* (Oskar Bätschmann) und *Hofkünstler* (Martin Warnke) einzuordnen sind. Neben den geläufigen Akademieausstellungen hatten sich nämlich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Einzelausstellungen eines oder weniger Werke in den Ateliers der Künstler etabliert.<sup>318</sup> Am nachhaltigsten und bekanntesten dürfte die gerade drei Jahre zuvor (1785) stattgefundene Ausstellung Davids in der *Casa Costanzi* gelten, dessen *Serment des Horaces* (**Abb. 19**) in seinem römischen Atelier präsentiert wurde.<sup>319</sup> David richtete diese spektakuläre Atelieraussstellung vor dem Hintergrund aus, dass Joseph-Marie Vien (1716–1809) als Direktor der *Académie de France à Rome* bereits 1776 damit begonnen hatte, die Werke der Akademieschüler, bevor sie nach Paris exportiert wurden, der Öffentlichkeit in S. Luigi dei Francesi und im Palazzo Mancini, der von der *Académie* angemietet war, auszustellen.<sup>320</sup> Vien wiederum orientierte sich am „römischen Brauch“, die für den Export bestimmten Gemälde, bevor sie das Land verließen, noch dem einheimischen Publikum zu präsentieren. David verband letztlich die römische „Tradition mit der

---

Künstler.“ Die Anmerkung Mayers im Manuskript von Hirt relativiert diese Aussage jedoch: „Seine Farbgebung war grün, Zeichnung und Erfindung besser.“ Hirt 1787 (1979), S. 333; Hirt 1787 (2004), S. 322.

<sup>317</sup> Hirt 1789, S. 81.

<sup>318</sup> Maximiliane Dechsler und Oskar Bätschmann haben nachgewiesen, dass der neue Typus eines *Ausstellungskünstlers* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand. Hier fanden zunächst in England und Frankreich *private exhibitions* bzw. *exhibitiones payant* statt, d. h. dass die „neue Funktion der Ateliers als Ausstellungslokale“ etabliert wurden, „in denen die Künstler die direkte Begegnung des Publikums mit ihren neuen Schöpfungen arrangierten“. Ob Schmidt und Pitz Eintrittsgelder verlangten, muss offen bleiben. Drechsler 1996; Bätschmann 1997. – „Voraussetzungen [hier]für [...] waren die Institutionalisierung der Ausstellungen und der Auftritt des Publikums als neuer Adressat der Künstler und neuer Machtfaktor im Kunstbetrieb.“ Bätschmann 1997, S. 9, 22. – Diese Neuformung des Publikums resp. der Öffentlichkeit bezeichnete Pierre-François Guyot genannt Desfontaines als den „Souverän des Souveräns“. Desfontaines, *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*, Bd. 1, Avignon 1744, S. 4; zit. nach Bürger 1972, S. 59. – „Fortan ist das Publikum der Ausstellungen und Druckerzeugnisse des 18. Jahrhunderts“, so Holert, „die Bezugsgröße von Rezeption und Produktion. Sie gibt in den Bildern und Skulpturen (als Adressat, Zielgruppe, öffentliche Meinung, Kritik und so weiter) den Ton an. Ihre Präsenz verstärkt die «Autor-Funktion», weil in ihrem Namen Erwartungen artikuliert werden, die um ästhetisch-moralische Konzepte wie Tugendhaftigkeit, Genialität oder Authentizität organisiert sind. [...] Der moderne Künstler steht, wie Hegel diagnostiziert, nicht (mehr) außer-, sondern innerhalb einer «reflektierenden Welt und ihrer Verhältnisse», von der zu abstrahieren oder aus ihr in etwaige «Einsamkeit» zu entfliehen, ihm unmöglich geworden ist.“ Holert 1999, S. 353. – Eine weitere Voraussetzung für solche Einzelausstellungen war eine neue Sichtweise in der Bildbetrachtung, die sie zwar aus dem 17. Jahrhundert herleitet, sich aber im 18. Jahrhundert bestärkt, denn „[d]ie Betrachtung der Originale gilt dem Einzelwerk, das aus dem Verband der Sammlung herausgenommen wird. Die Grunddisposition ist die Dyade Individuum – isoliertes Kunstobjekt“. Zwar war es immer schon „ein Privilegium, Bilder aus der Nähe, unter günstigen Bedingungen betrachten zu können. Was sich unter gleichbleibenden äußeren Aspekten verändert, ist dennoch entscheidend: Die Statusfrage wird zu einer inneren, sachgemäßen Notwendigkeit. Wer sich auf eine [...] langwierige und konzentrierte Betrachtung einläßt [...] der hat ein sachlich begründetes Anrecht auf Einzelschau.“ Kemp 1989, S. 108. – Siehe ausführlich zur neuen Sehweise von Gemälden, das Privileg der Nahaussicht und deren zeitgenössische, ästhetische und wissenschaftliche Wahrnehmungstheorien den Beitrag von Bettina Gockel. Gockel 2001.

<sup>319</sup> Von deren Resonanz unter anderem sein Schüler Jean-Germain Drouais und Johann Wilhelm Tischbein ausführlich berichteten. Vgl. Drouais in einem Brief an seine Mutter, zit. in: Schnapper 1981, S. 74; Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im *Teutschen Merkur* vom 16. August 1785, I, S. 169; Tischbein, *Aus meinem Leben* 1956, S. 242, 252f.

<sup>320</sup> Bevor David den entscheidenden Schritt der Atelieraussstellung vollzog, hatte er zuvor im Kontext der *Académie* in Rom ebenfalls ausgestellt, so 1780 das Gemälde des *Heiligen Rochus*. Bätschmann 1997, S. 45.

Atelierausstellung“ und „verknüpfte Karriere und Reputation“ nach seinen eigenen Aussagen.<sup>321</sup> Drouais, Canova und Thorvaldsen, um nur drei weitere zu nennen, folgten diesem Beispiel. Nach 1800 wurde diese Ausstellungspraxis in Rom derart ubiquitär, dass Johann Christian Reinhart und Friedrich Sickler in ihrem *Almanach aus Rom* betonen: „In der Republik der bildenden Künstler in Rom ist es eingeführt, dass jedes bedeutende Kunstwerk bald nach seiner Vollendung dem künstlerischen oder dem kunstliebenden Publicum öffentlich ausgestellt wird. Dies geschieht entweder in dem Atelier des Künstlers selbst, oder in grossen Sälen.“<sup>322</sup> Mit diesen Ausstellungen war eine neue Konkurrenzsituation der Künstler untereinander verknüpft wie auch neue Abhängigkeiten, denn durch den „neuen Machtfaktor“ des Publikums mussten sich die Künstler präsentieren, „definieren, legitimieren und finanzieren.“<sup>323</sup> Erst mit der programmatischen Atelierausstellung Jakob Asmus Carstens', welche dieser 1795 im Atelier des verstorbenen Pompeo Batoni ausrichtete, konnte sich im römischen Umfeld ein neues Ausstellungswesen im Sinne einer retrospektiven Werkschau Bahn brechen, die, so Carstens' Freund Fernow, „eine neue Epoche der Kunst zu verkünden“ schien.<sup>324</sup>

Nicht nur der gewählte Ausstellungsort, das eigene Atelier, sondern die Konzentration auf eines respektive wenige Werke charakterisiert diese frühen Ausstellungsveranstaltungen. Beide Gemälde von Schmidt und Pitz entsprechen zudem dem so genannten „Ausstellungsbild“ („*exhibition-piece*“)<sup>325</sup>, das in seiner Anfangszeit insbesondere durch ein „aktuelles und patriotisches Thema“ in England, hier vor allem durch Benjamin West<sup>326</sup>, geprägt wurde und mit Davids *Le Serment des Horaces* (**Abb. 19**) mit den Themen aus der Antike als Historienbild erweitert wurde. Charakteristisch für das Ausstellungsbild ist sein „anspruchsvolles Format, [sowie eine] einfache, verständliche Komposition“.<sup>327</sup> Schmidt und Pitz wählten beide ihre Themen aus der Geschichte, nahmen ein großes Bildformat und stimmten sich auch

<sup>321</sup> Bättschmann 1997, S. 45. – Siehe zu Davids Einschätzung Jacques-Louis David, *Discours du citoyen David, député du Département de Paris, sur la nécessité de supprimer les académies, séance du 8 août 1793* (Convention nationale), Paris 1793, zit. auch bei Bättschmann 1997, S. 254f., Anm. 137.

<sup>322</sup> Sickler/Reinhart 1810, Bd. 1, S. 286. „Unter den letzten ist das Pantheon der gewöhnliche Ort, wenn ein biblischer oder kirchlicher Gegenstand behandelt wurde, und man wählt dazu vorzüglich die Zeit von der heiligen Woche an bis gegen das Pfingstfest. Hier geht es nicht leicht ein Jahr ohne eine solche Ausstellung dahin [...]“ Ebd.

<sup>323</sup> Bättschmann 1997, S. 9, 14. – So schreibt beispielsweise Reinhart, dass die Ausstellungen nun der Ort seien, „wo die Bewunderung oder die Kritik sich reichlich Stoff und Nahrung holen kann.“ Sickler/Reinhart 1810, Bd. 1, S. 286.

<sup>324</sup> Fernow 1795, S. 159. – Zur Ausstellung siehe ausführlich Büttner 1996; siehe auch weiter das Kapitel: A II 6. Geistige Einflüsse – Carl Ludwig Fernows Lesezirkel.

<sup>325</sup> Bättschmann bezeichnet es gar als „die neue Gattung“, die von Benjamin West in England mit dem Gemälde der *Tod des Generals Wolf* (1770, Öl auf Leinwand, 151 x 213,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, Abb. in: Erffa und Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven, London 1986, S. 58, Kat. Nr. 93; das Gemälde existiert in mehreren, nachweislich sieben Fassungen und eigenhändigen Repliken aus den Jahren 1770 bis 1779, s. ebd., Kat. Nr. 93-98, 100) begründet worden war, das 1771 ausgestellt wurde. Bättschmann 1997, S. 29.

<sup>326</sup> Ziel war es, im „*exhibition-piece*“, wie Benjamin West selbst formulierte, eine „epic representation“ zu erlangen. „Darunter verstand er“, so Bättschmann, „die Ausrichtung der Komposition und der Ausdrucksfiguren auf den Effekt der pathetischen Identifikation der Besucher“. Bättschmann 1997, S. 34f.

<sup>327</sup> Bättschmann 1997, S. 29.

dahingehend aufeinander ab, als dass sie beide die Todesthematik zum Bildthema nahmen, die einführende Teilhabe am Verstorbenen respektive am Sterbenden. So zeigt Schmidt im *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**), angelehnt an Plutarch, die bildparallele Aufbahrung des Leichnams, um den verschiedene Personen als Folie des Schmerzes und der Trauer gereiht sind. Die Hauptperson ist aber Perikles, der sich vom Totenbett abwendet und eine Träne der Trauer verliert. Pitz hingegen zeigt (**Abb. 9**) das Sterben selbst, das Sterben Marc Antons, ebenfalls in einer bildparallelen Komposition, in der Cleopatra und zwei Dienerinnen den Sterbenden begleiten.

Die Atelierausstellung von Schmidt und Pitz wurde von Aloys Ludwig Hirt am 30. April 1788 in der Zeitschrift *Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst – Eine Zeitschrift* besprochen und im darauf folgenden Jahr publiziert.<sup>328</sup> Mit der Besprechung war gleichzeitig auch eine gewisse Bekanntheit in Deutschland intendiert.<sup>329</sup> Über die Resonanz der Ausstellung berichtet Hirt in Form von *Briefe[n] eines Reisenden* an „Herrn B. zu F.“.<sup>330</sup> So schreibt er, dass die Ausstellung „vom Zulauf der Kunstverständigen viele Lobsprüche erhalten“ habe. Hirts Ziel war es, „etwas Interessantes von unseren Landsleuten“ zu berichten<sup>331</sup>, indem er besonders die Themen der beiden Künstler und deren Ausführung lobte. Neben seinen kurzen biografischen Anmerkungen widmete sich Hirt der Beschreibung und Wertung der Werke. Dass die Ausstellung für beide Künstler nach relativ kurzem Romaufenthalt als öffentliches Debüt galt, sowohl für das römische Publikum als auch für das deutsche, geht aus den Worten Hirts hervor: „Diese zwey Gemälde gehören allerdings unter die seltenen Produkte junger Künstler, die hier das Resultat ihrer vieljährigen Studien zum erstenmal vor den Augen des richterischen Publikums prüfen lassen. [...] Man sieht, dass es keinem an Anlage, an Fleiss, an Richtigkeit des Gefühls und der Ausbildung fehlet. Man erblickt darin den löblichen Wetteifer und das freundschaftliche Berathen des einen gegen den andern.“<sup>332</sup> Interessanterweise greift

<sup>328</sup> Hirt war nicht nur Autor der Zeitschrift, sondern gemeinsam mit Karl Philipp Moritz auch Herausgeber. Die Zeitschrift war ein „Journal, das ursprünglich als Kunstzeitschrift konzipiert war und von Hirt mit kunstkritischen und kunsthistorischen Beiträgen beliefert wurde“. Sie erschien als Halbjahresschrift von 1789–1793. Hirt war allerdings nur bis 1791 Mitherausgeber. Mit dem plötzlichen Tod von Moritz wurde das Erscheinen der Zeitschrift eingestellt; das letzte ‚Stück‘ wurde durch einen anonym gebliebenen „Gelehrten“ nach dessen Tod herausgegeben. Siehe zur Zeitschrift insbesondere Zimmer 1998; Hirt 2004, S. 6; Erwähnung auch bei Vogt 2010, S. 315. – In einem Brief vom 23. August 1788 an Goethe kündigt Hirt die Arbeiten zu den Texten für die Zeitschrift an und berichtet über das gemeinsame Vorhaben der Herausgeberschaft mit Moritz: „Ich habe bereits alle Artikel für das erste Heft der periodischen Schrift fertig, die Herr Professor Moritz und ich zusammen herausgeben wollen.“ Neben dem Aufsatz zum Marius von Drouais und den „architektonischen Beobachtungen über die christlichen Kirchen“ berichtet er Goethe – scheinbar nebenbei – von Schmidt. Zwar nicht von der Ausstellung, sondern über ein Gemälde von Schmidt: „Unsere jungen Künstler arbeiten sehr fleißig, Schmidt hat ein vortreffliches Bildniß von einem der schönsten Mädchen in Rom gemacht. Er stellte selbe als Clio vor in einer sehr gefälligen Attitüde.“ Hirt aus Rom an Goethe am 23. August 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 53f.

<sup>329</sup> Jürgen Zimmer konnte allerdings nachweisen, dass die Verbreitung der Zeitschrift in Deutschland relativ gering war. Auch das Zielpublikum ist heute weitgehend unbekannt. Zimmer vermutet: „wahrscheinlich waren es alle die das Italienerlebnis verband, die sich für die kulturelle Entwicklung der preußischen Stadt [Berlin] interessierten und deshalb ihre Kenntnisse erweitern und vertiefen wollten. Dem wissenschaftlichen Diskurs diente sie noch kaum.“ Zimmer 1998, S. 117.

<sup>330</sup> Das Monogramm ist bislang nicht zu entschlüsseln. Vgl. ebd., S. 121.

<sup>331</sup> Hirt 1789, S. 81.

<sup>332</sup> Ebd., S. 82, 90.

gerade Pitz ein Thema auf, dass des Öfteren dargestellt wurde, so unter anderem von Pompeo Batoni und Johann Heinrich Tischbein<sup>333</sup>, Schmidt hingegen wählt ein selteneres Sujet.

Dass Johann Wolfgang von Goethe, der sich von 1785 bis 1788 in Italien aufhielt und zu dieser Zeit bei Johann Wilhelm Tischbein am Corso wohnte<sup>334</sup>, vielleicht auch zu den Ausstellungsbesuchern zu zählen ist, vermutet schon Ingrid Sattel Bernardini.<sup>335</sup> Zieht man eine Zeichnung von Friedrich Bury, *Römischer Malerfreundeskreis um Bury* (**Abb. 10**), hinzu, die zwischen 1786 und 1788<sup>336</sup> – also direkt in den Anfängen von Schmidts römischer Zeit – entstanden ist, dann lässt sich diese Vermutung untermauern und zudem der Künstlerkreis, mit dem Schmidt in Kontakt stand, näher bestimmen: Auf der Zeichnung ist derjenige an der Staffelei Bury selbst, ihm gegenüber hat sich Goethe auf einem Stein niedergelassen. Der Stehende, der eine Prise Tabak zu nehmen scheint, wird als Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) zu identifizieren sein. Der Herr wiederum, der sich Goethe im Gespräch zuwendet und diesen an seiner Schulter berührt, ist Karl Philipp Moritz, wohingegen der Zeichner, der an der Säule links zu sehen ist, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sein soll.<sup>337</sup> Zwei der Dargestellten bleiben bisher unidentifiziert: Bei dem Herrn mit ovaler Kopfform und dreispitzartigem Hut im Hintergrund – leicht im Abseits zwischen Tischbein und der großen Staffelei situiert – könnte es sich um Johann Heinrich Schmidt handeln. Im Vergleich mit seinem Darmstädter *Selbstbildnis* in Röteln (**Kat. Nr. 125**) sowie den beiden Gemälden, bei denen er sich als *Künstlersignum* einbrachte (dem *Lustlager von Groß-Gerau* (**Kat. Nr. 7**) und dem *Porträt der Schwestern des Kammerrats Mylius* (**Kat. Nr. 32**), wird die porträtartige Ähnlichkeit offenkundig. Die Künstlergemeinschaft hat sich im Freien zum Zeichnen zusammengefunden, wobei der zu zeichnende Bildgegenstand außerhalb des dargestellten Bildraumes liegt. Außer Tischbein hat noch niemand etwas auf das Papier gebannt; Bury scheint unentschlossen vor seiner Staffelei mit Pinseln und Palette zu sitzen, wohingegen der im Profil gegebene Knieende zum ersten Strich ansetzt. Der mit Schmidt zu Identifizierende hingegen schaut direkt den Betrachter an – er beobachtet, ohne dass er zeichnet. Goethe und Moritz sind im Gespräch vertieft, wohingegen Reiffenstein lachend auf die sich Unterhaltenden blickt.

<sup>333</sup> Bereits festgestellt von Becker 1971, S. 48.

<sup>334</sup> Goethe logierte vom 29. Oktober 1786 bis April 1788 am Corso; am 21. Februar 1787 reiste er nach Neapel und kam am 6. Juni 1787 wieder nach Rom zurück. Zunächst wohnte er in einem eigenen Zimmer bei Tischbein am Corso, nach seiner Rückkehr aus Sizilien bezog er die Räumlichkeiten von Tischbein, da Tischbein selbst wiederum nach Neapel aufbrach. Claussen 1990, S. 214.

<sup>335</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>336</sup> Der Ausstellungskatalog von 1977, datiert um 1788, wohingegen Müller die Zeichnung zwischen 1786/87 ansetzt. AK Es ist nur ein Rom in der Welt 1977, S. 19; Müller 2000, S. 57; Dönike 2007, datiert auf 1786-1788, Abb. 1, o. S.

<sup>337</sup> Vgl. zu den Identifizierungen: AK Es ist nur ein Rom in der Welt 1977, S. 19; Müller 2000, S. 57.

Gerade Schmidts Kontakt zu Johann Wolfgang von Goethe wurde in der bisherigen Literatur besonders herausgestellt.<sup>338</sup> Es wurde vermutet, dass Schmidt Goethe schon in Saarbrücken kennen gelernt haben könnte<sup>339</sup>, spätestens jedoch in Darmstadt<sup>340</sup> respektive in Weimar.<sup>341</sup> Sicher belegbar wird die Begegnung in Italien: Den ersten Hinweis liefert Goethes so genanntes *Unnamen-Verzeichnis*, das Schmidt den Beinamen *Fornaro*, der Bäcker, zuweist.<sup>342</sup> Das Verzeichnis enthält insgesamt 26

<sup>338</sup> Graf von Hardenberg betont, ausdrücklich Schmidt sei „in Goethes Kreis in Rom und Neapel [...] bekannt und beliebt“ gewesen. „Fest steht, daß er [Goethe] Schmidt, als dieser nach Rom kam, in seinen Freundeskreis aufnahm.“ Hardenberg 1938, S. 67f. – Auch Karl Lohmeyer, der die erste monografische Arbeit zu Schmidt veröffentlichte, nahm die Beziehung zwischen Schmidt und Goethe sogar zwei Mal in den Titeln seiner Aufsätze auf. Lohmeyer 1951; Lohmeyer 1956. – Schon diese Exponierungen zeigen, dass Karl Lohmeyer das Verhältnis Schmidt-Goethe zu verdichten suchte, was ihn veranlasste, Schmidt „in den segensbringenden Lichtkreis Goethes“ eintreten zu lassen. Lohmeyer 1951, S. 30; Lohmeyer 1955, S. 15; Lohmeyer 1956, S. 15, 19. Alle späteren Autoren basieren auf dieser von Graf von Hardenberg und Karl Lohmeyer geschaffenen Grundlage.

<sup>339</sup> Gründend auf Goethes Aufenthalt in Saarbrücken 1770 versuchen Karl Lohmeyer und Rudolph Saam den Kontakt von Schmidt zu Goethe schon in Saarbrücken herzustellen. Goethe besuchte – vermutlich mit Hieronymus von Günderrode, dem höchsten Beamten am Nassau-Saarbrücker Hof (siehe Hoppstädter 1968, S. 107f.) – das Saarbrücker Schloss, so dass Karl Lohmeyer zunächst auf eine Bekanntschaft zwischen Samhammer, Schmidts erstem Lehrer, und Goethe schließt: „Sicher aber wird er [Goethe] denn auch beim Besuch im Saarbrücker Schlosse nicht verfehlt haben, in das Schloßatelier [Samhammers] einzutreten, aus dem die junge Kunstmannschaft des Landes aufsteigen sollte.“ Lohmeyer 1956, S. 24. – Rudolph Saam vermutet weiter: „Es ist weiterhin möglich, daß Goethe [...] Johann Heinrich Schmidt hier in Saarbrücken zum ersten Mal als Schüler Samhammers gesehen hat [...]“ Saam 1981, S. 31. – Darüber hinaus versucht Karl Lohmeyer, Samhammer als Goethes Führer zum ‚Brennenden Berg‘ in Dudweiler zu bestimmen. „Ja, wie wäre es, wenn gerade *Samhammer* einer der Führer zu dem etwas menschen scheuen chemischen Laboranten Staudt und zum Brennenden Berg bei Dudweiler gewesen wäre! Es ist von einem oder mehreren Begleitern die Rede, und es gab damals keinen besseren und orientierteren Wegweiser als den Hofmaler von Saarbrücken, der dem Sonderling und seinem Gevatter, dem ‚Chimicus‘ am Brennenden Berg sogar von Darmstadt her bereits befreundet war, während andererseits dem stets aufmerksamen *Goethe* wieder der Name *Samhammer* als der eines bekannten Frankfurter Stadtbaumeisters [...] vertraut genug geklungen haben muß.“ Lohmeyer 1956, S. 24. – Goethe benennt seinen Begleiter zwar nicht (Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit* (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 16), München 1985, S. 453), jedoch handelt es sich bei dem namenlosen „Freund“ nicht um Samhammer, sondern um Friedrich Leopold Weyland, der gemeinsam mit Goethe und Johann Conrad Engelbach von Straßburg nach Saarbrücken reiste. Siehe hierzu Saam 1981, S. 27-31.

<sup>340</sup> Basierend auf einer Vermutung Kuno Graf Hardenbergs, habe Schmidt Goethe auf seinem *Lustlager von Gros Gerau* (**Kat. Nr. 7**) und dem *Andenken an eine vergnügte Nacht* (**Kat. Nr. 3**) als Porträtfigur eingefügt. Hardenberg publizierte das letztgenannte Bild erstmals 1938 in einem Aufsatz mit dem Titel *Goethe und Kriegsrat Merck auf einem wiederentdeckten Gemälde?* und möchte dort eine Figur ausmachen, deren Habit „stark an Goethe“ erinnere. Hardenberg 1938, S. 67f. – Die Vermutung wird bei Lohmeyer für das *Lustlager*-Bild (**Kat. Nr. 7**) zur Gewissheit: „Und gerade dieses Werk ist es, das uns auch in einer höchst wirksam gegebenen Gruppe das Porträt des Malers im Verein mit dem von Goethe und Merck in der rechten Bildecke ziemlich anspruchsvoll zeigt.“ Lohmeyer 1951, S. 36. – Werner Karg ließ 1968 die Beziehung beider konkreter werden: „1778 machte Schmidt auf Schloß Dornburg bei Darmstadt die Bekanntschaft Goethes und von nun an standen beide in engen freundschaftlichen Beziehungen zueinander“ (Karg 1968), was er allerdings 1984 wieder etwas relativierte: „wann Schmidt die Bekanntschaft Goethes gemacht hat, ist nicht genau zu belegen, wahrscheinlich schon 1774 oder 1775, als der Dichter mehrmals in Darmstadt weilte.“ Karg 1984, S. 86. – Dennoch versuchte Karg das Verhältnis beider zu intensivieren und sah in Goethe Schmidts Fürsprecher beim Hessen-Darmstädter Erbprinzen: „Da es in jener Zeit Sitte war, besonders begabte Maler [...] nach Rom zu senden [...], empfahl der Dichter [Goethe] dem Erbprinzen von Hessen-Darmstadt auch Schmidt zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom zu senden.“ Karg 1968.

<sup>341</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>342</sup> Sprachlich die ältere Form des heutigen italienischen ‚Fornaio‘. Erste Erwähnung des Spitznamens von Noack 1907, S. 419; Noack 1927, Bd. 2, S. 527. – Auffallend ist, dass im Rom des 18. Jahrhunderts besonders viele deutsche bzw. aus dem deutschsprachigen Raum stammende Bäcker ihr Handwerk ausübten. So berichtet Carl Ludwig Fernow, dass fast „alle Bäcker und Bäckerknechte in Rom und den umliegenden Landstädten, [...] Tyroler, Baiern, Schwaben und Oestreicher“ seien. Fernow 1802, S. 168. – Auch Rehfuës überliefert die hohe Anzahl deutscher Bäcker in Rom und führt weiter aus: „In Rom sind freilich die Berauschten, welchen man begegnet, beinahe durchgängig deutsche Bäckerknechte; denn die meisten dieser Gilde sind unsere Landsleute.“ Rehfuës 1809, Bd. 2, S. 373f. – Noack berichtet, dass die deutschen Bäcker eine eigene Kirche in Rom unterhielten, S. Elisabetta, die heute nicht mehr existiert. Noack 1907, S. 44.

Nachnamen – vornehmlich Deutsche –, denen von Goethe und Moritz italienische respektive italienisch anmutende Spitznamen als freie Wortschöpfungen zugeordnet wurden. Die *Unnamen* beziehen sich im Allgemeinen auf physiologisch-physiognomische Sonderlichkeiten, auf gesellschaftliche und soziale Merkmale sowie auf Charaktereigenschaften beziehungsweise psychologische Verhaltensmuster. Roberto Zapperi stellt die These auf, dass Goethes Liste unter dem Eindruck der Sprachtheorien von Karl Philipp Moritz entstanden sei, denn „[h]eraus kam ein launig bissiges Spiel, das großen sprachlichen Erfindungsgeist bezeugt.“<sup>343</sup> Gestützt wird diese These durch Goethe selbst: „Ja, wenn wir recht spielen wollen, machen wir Namen für Menschen, untersuchen, ob diesem oder jenem sein Name gehöre [...]. Sobald wir zusammenkommen, wird es wie ein Schachspiel vorgenommen, und hunderterlei Kombinationen werden versucht, so daß, wer uns zufällig behorchte, uns für wahnsinnig halten müßte. [...] Genug, es ist das witzigste Spiel von der Welt und übt den Sprachsinn unglaublich.“<sup>344</sup> Die Problematik der Deutung dieses *Unnamen-Verzeichnisses* liegt vor allem in der fehlenden Systematik begründet. Goethe bezeichnet beispielsweise Tischbein als „*Naso storto / Flemmaccio*“ und Schütz als „*Conte*“.<sup>345</sup> Teilweise sind die Eigennamen und die betreffenden ‚Unnamen‘ angegeben oder die Namen durch Monogramme verschlüsselt.<sup>346</sup> Über den Schmidt

<sup>343</sup> Roberto Zapperi beruft sich auf die Stelle aus der *Italienischen Reise* ‚Moritz als Etymolog‘: „Er [Moritz] hat ein Verstand und Erfindungsalphabet erfunden [...]. Nun lassen sich nach diesem Alphabete die Sprachen beurteilen, und da findet sich, daß alle Völker versucht haben sich dem innern Sinn gemäß auszudrücken, alle sind aber durch Willkür und Zufall vom rechten Wege abgeleitet worden. Demzufolge suchen wir in den Sprachen die Worte auf, die am glücklichsten getroffen sind, bald hat's die eine, bald die andre; dann verändern wir die Worte, bis sie uns recht dünken, machen neue, usw. [...]“ Hier zit. nach Zapperi 1999, S. 118, 122.

<sup>344</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Autobiographische Schriften III, Bd. 11, Hamburg 1998, S. 461.

<sup>345</sup> Johann Wilhelm Tischbein ist „einer der schwierigsten Fälle. Er ist auf der Liste als «Tisbe», das heißt mit der italienisch verzerrten Form seines Namens, aufgeführt. «Tisbe» verweist auf «Tisben», unter welchem Namen er [...] in die «Stati d'anime» der Pfarrei S. Maria del Popolo eingetragen wurde. Dieses «Tisben» muß Goethe aber auch an die Geschichte von Pyramus und seiner Geliebten Tisbe erinnert haben, die Ovid in den Metamorphosen erzählt [...]. In Shakespeares *Sommernachtstraum* wird sie in Form eines Possenspiels von einigen dilettierenden Handwerkern als Intermezzo aufgeführt. Das «Tisbe» auf der Liste beinhaltet wahrscheinlich auch eine Anspielung auf die literarischen Ambitionen des Malers Tischbein, der Goethe in Rom ein gemeinsames Werk vorschlug, die *Idyllen*, in denen seine Vorstellung nach Poesie und Bild zusammenwirken sollten. «Tisbe», Tischbein, wird durch zwei Attribute in italienischer Sprache charakterisiert. Das erste «Naso storto» (Schiefnase), bezog sich offenbar auf Tischbeins leicht verformte Nase, wie sie auch auf den Selbstportraits zu erkennen ist, das zweite «Flemmaccio», eine freie Umbildung des italienischen Wortes «flemmatico» (Phlegmatikus), bezeichnet ein wenig empfindsames Temperament. Durch das Suffix «accio», das in der italienischen Sprache dem Wort eine pejorative Bedeutung verleiht, erhält das Prädikat eine noch negativere Konnotation. Kein Zweifel, das Kunstwort «Flemmaccio» wurde konstruiert, um die Sprachtheorien von Moritz unter Beweis zu stellen.“ Zapperi 1999, S. 120.

<sup>346</sup> Der Personenkreis um Angelika Kauffmann ist z. B. als „Santa Famiglia“ zusammengefasst: „Dio Padre Onnipotente“ (= „R“) als Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), „Dio Figlio Redentore a causa di pranzi“ (= „P.H“) als Philipp Hackert, „D. Spirito Santo onnisciente“ (= „G.H“) als Georg Hackert (1755–1805), jüngster Bruder des Philipp, „Madonna“ (= „A.“) als Angelika Kauffmann (1741–1807), „St. Giuseppe“ (= „Z.“) als deren Mann Antonio Zucchi (1726–1795) und zuletzt „Sommaro“ (= „Rubi“), der Esel, als John James Rubby (um 1752–1812). Diese Zusammenfassung der Namen gibt zugleich eine enge Gruppenzugehörigkeit an. Roberto Zapperi bemerkt, dass das doppelte ‚m‘ in „Sommaro“ auf den römischen Dialekt zurückzuführen sei. Zapperi 1999, S. 122. – John James Rubby (geboren um 1752 in Plymouth, gest. 21.8.1812 in Rom) war bereits seit 1776/77 als Bildnismaler und Zeichner in Rom und Schüler von Anton Raphael Mengs. Er gehörte der Gruppe um Angelika Kauffmann an. Aloys Ludwig Hirt listet ihn unter den englischen Historienmalern auf und bemerkt „Ruby in Rom angesetzt. ist sehr geschickt, Zeichnungen sehr fein ausduschart nach den besten Meistern zu machen“. Johann Heinrich Meyer ergänzt: „Seidelmann [?] zeichnet beßer“. Hirt 1787 (1979), S. 337; Hirt 1787 (2004), S. 351f.; Noack 1927, Bd. 2, S. 501; Thieme/Becker, Bd. 29, S. 136.

zugeordneten Namen *Fornaro* wurde in der Literatur vielfach spekuliert.<sup>347</sup> Goethe präzisiert die Bezeichnung *Fornaro* mit „äußeres Ansehen“<sup>348</sup>, was zwei Gründe haben könnte<sup>349</sup>: Das „äußere Ansehen“ könnte in Bezug auf Schmidts Physiognomie gedeutet werden, als das typische Aussehen eines Bäckers.<sup>350</sup> Es könnte aber auch als ein psychologisches Verhaltensmuster gesehen werden. Letztere These stellt Ortwin Rave auf, wenn er bemerkt, dass „der Bäckerbursche, auch jemand [sei], der seinen Vorteil zu wahren, sein Schäfchen ins Trockene zu bringen weiß“<sup>351</sup>, wofür auch der Merck'sche Brief an die Herzogin Anna Amalia von Weimar sprechen könnte.

Neben dem zitierten *Unnamen-Verzeichnis* Goethes liefert Karl Philipp Moritz (1756–1793) einen weiteren zeitgenössischen Nachweis der Bekanntschaft beider. Moritz schrieb am 7. Juni 1788 an Goethe, dass er eine Veröffentlichung seiner *Seelenkunde*<sup>352</sup> plane, in der er „etwas über den Uebergang vom Wachen zum Schlafen und des Tischbeins Schwanenhäse, die sich in Theelöffel endigen“<sup>353</sup> mitteilen will. Im gleichen Atemzug bat er Goethe um Rat: „Sollten sich die Pitze und Schmide nicht auch zu dieser Seelenkunde qualifizieren? Ich wünschte, daß Sie diese neue Schrift nun auch wieder in Ihren Schutz und nähere Aufmerksamkeit nehmen möchten.“<sup>354</sup> Entweder lehnte Goethe ab, oder andere Gründe sorgten dafür, dass beide nicht aufgenommen wurden. Im August desselben

<sup>347</sup> Karl Lohmeyer versuchte hieraus eine Selbstbenennung des Künstlers in Abgrenzung der zahllosen, sich ebenfalls Schmidt nennenden Deutschen in Rom abzuleiten. Lohmeyer 1951, S. 39. – Im Anschluss an Karl Lohmeyer auch Gerda Kircher 1952, S. 797; Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S. – Diese Deutung ist angesichts der Tatsache, dass von allen anderen ebenfalls im Verzeichnis genannten Künstlern kein einziger seinen in diesem Zusammenhang genannten italienischen Spitznamen tatsächlich als Künstlernamen führte, und vor dem Hintergrund von Lohmeyers einseitig aufwertenden und national-vereinnehmender Sichtweise abzulehnen. – Werner Karg übersetzt 2000 *Fornaro* fälschlicherweise als „der Schmied“. Karg 2000, S. 32. – Auch kann Roberto Zapperi den Namen nicht deuten und bemerkt allgemein, dass Schmidt mit dem Spitznamen „verspottet [werde], wegen seines „äußeren Ansehens“. Zapperi 1999, S. 124. – Ingrid Sattel Bernardini versucht die Bezeichnung auf Schmidts „rote Weste“ zu beziehen, „mit der er sich selbst immer wieder in seinen Bildern darstellte“ und wirft die Frage auf, ob es sich hierbei um eine „Tracht der deutschen oder italienischen Bäcker“ handele. Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>348</sup> Vgl. Goethe, Sämtliche Werke, I, 15/2, Frankfurt a. M., S. 785f. Liste auch abgedruckt bei Zapperi 1999, S. 119. – Wobei hier auch zu bemerken ist, dass Goethe in seiner Liste lediglich bei vier von 26 aufgenommenen Künstlern und Gelehrten eine Art Erklärung liefert, so bei Nahl „Lampeggio vom Kopf zucken“, bei Pape „Principini. brutto“ und bei Wolf „Musichino zuviel Verschnitten.“

<sup>349</sup> Diese beiden Gründe könnten, wie im Falle Friedrich Rehbergs, durchaus miteinander verwoben sein: Eine deutliche physiognomische Anspielung verbunden mit einer „Charaktereigenschaft“ stellt die Namensgebung von Friedrich Rehberg dar, der als „*Nasuriccio*“ aufgelistet ist, die auf dessen Beschaffenheit der Nase zurückführen ist. Die freie Wortschöpfung setzt sich aus „nasu“ (naso) – bzw. wie Zapperi vermutet aus „nasuto“ („langnasig“ oder wie Zapperi vorschlägt „mit einer großen Nase versehen“) – und aus „riccio“ (kraus) zusammen. Roberto Zapperis Vorschlag, das Wort als «Rümpfnase» zu übersetzen und Rehberg als einen „offenbar [...] schwer zufriedenstellende[n] Mensch[en]“ zu bezeichnen, gilt es dahingehend zu erweitern, dass es sich hierbei auch um eine physiognomische ‚Besonderheit‘ handeln könnte, denn schon Marianne Kraus bemerkt: „Schade, schade, daß Rehberg keine andere Nase hat“. Zapperi 1999, S. 121f.; Marianne Kraus am 24. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 70.

<sup>350</sup> Natürlich stellt sich hier unmittelbar die Frage, welche spezifischen und typischen Äußerlichkeiten ein Bäcker im Rom des 18. Jahrhunderts besessen haben soll, was jedoch unbeantwortet bleiben muss.

<sup>351</sup> Rave 1960, S. 122; beinahe wörtlich dann bei Karg 1968 ohne Angabe.

<sup>352</sup> Magazin zur Erfahrungsseelenkunde, hrsg. von Karl Philipp Moritz (bei dem Verleger Pockel erschienen), 10 Bde., 1783–1793. – Die erste psychologische Zeitschrift.

<sup>353</sup> Moritz aus Rom an Goethe am 7. Juni 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 29, wieder abgedruckt in: Nohl 1955, S. 127f.

<sup>354</sup> Moritz aus Rom an Goethe am 7. Juni 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 29, wieder abgedruckt in: Nohl 1955, S. 128. – Siehe hierzu auch Roland 1956, S. 154, Anm. 2; Lohmeyer 1956, S. 15; Weber 1959, S. 12; Zimmer 1998, S. 124.



Jahres schrieb wiederum Hirt an Goethe: „Unsere jungen Künstler arbeiten sehr fleißig, Schmidt hat ein vortreffliches Bildniß von einem der schönsten Mädchen in Rom gemacht. Er stellte selbe als Clio vor in einer sehr gefälligen Attitüde.“<sup>355</sup> Und Goethe selbst urteilte gar über Schmidts Gemälde *Adam und Eva* (**Kat. Nr. 53**): „Unter vielen Bildern von Schmidt galt Adam und Eva, wohlgezeichnet, geordnet, zart und hell koloriert, für das beste.“<sup>356</sup>

Eine gewisse Wertschätzung Schmidts belegt darüber hinaus die Tatsache, dass Goethe eine heute verschollene Zeichnung (**Kat. Nr. 139**) von Schmidt erwarb: Um 1788 erging „ein schriftlicher Auftrag Goethes an Reiffenstein [...], von dem er [Goethe] sich gleichfalls [eine] eigenhändige Copie zurückbehält“, woraus hervorgeht, dass Goethe die Zeichnung für „Zech. 10“ kaufte.<sup>357</sup> Dieser Preis war verhältnismäßig hoch, wenn man bedenkt, dass auch Ölbilder – je nach Größe und Motiv – für denselben Preis gehandelt wurden.<sup>358</sup> Auch die Bezahlung „einige[r] illuminierte[r] Historische[r] Zeichnungen“ (**Kat. Nr. 138**) von Schmidt, die der Frankfurter Kaufmann und Kunstsammler Karl Wilhelm Thurneysen (1751–1806) erwarb<sup>359</sup>, erfolgte 1788 über Goethe in Weimar und Reiffenstein in Rom. Zudem berichtet Friedrich Bury Goethe am 3. Januar 1789 über eine Miniatur eines „gleinen Knaben“ (**Kat. Nr. 52**), die Schmidt für Bury anfertigte und dieser Herzogin Anna Amalia in Rom zeigte.<sup>360</sup> Darüber hinaus entdeckte Karl Lohmeyer einen heute nicht mehr nachweisbaren Notizzettel Goethes mit „Rom“ überschrieben: „*Capelle Fiesole Dies Schmidt Grabmal des Papstes*“.<sup>361</sup> Bei „Dies“ muss es sich, wie schon Karl Lohmeyer bemerkte, um den Maler Albert Christoph Dies (1755–1822) handeln, der in Rom Mitarbeiter von Johann Christian Reinhart bei seinen malerisch radierten Prospekten war und der gemeinsam mit Aloys Ludwig Hirt 1787 in der Nähe von Schmidt wohnte. Bei Schmidt kann es sich durchaus um Johann Heinrich Schmidt handeln. Die Nennung beider im Zusammenhang mit dem „*Grabmal des Papstes*“ in der „*Capelle Fiesole*“ deutet auf die Anfertigung von Studien respektive Kopien nach Fra Giovanni Angelico da Fiesole gen. Fra Angelico (1387–1455) hin (**Kat. Nr. 140**), dessen Fresken sich in der Privatkapelle im Vatikan von Papst Nikolaus V. befinden.

---

<sup>355</sup> Hirt aus Rom an Goethe am 23. August 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 54, wieder abgedruckt in: Nohl 1955, S. 160. – Siehe hierzu auch Lohmeyer 1956, S. 15; Weber 1959, S. 12; Karg 1984, S. 95.

<sup>356</sup> Goethe, Winckelmann 1805 (1969), S. 179. – Siehe hierzu auch Schwengel 1950, S. 52; Lohmeyer 1951, S. 40; Lohmeyer 1956, S. 15f.; Lohmeyer 1957, S. 117; Rave 1960, S. 122; Karg 1984, S. 83, 96.

<sup>357</sup> Goethe: „Eine Zeichnung von Hrn. Schmidt die ich schon erhalten Zech. 10“, zit. nach Harnack 1890, S. 229. – Siehe hierzu auch Lohmeyer 1956, S. 15; Lohmeyer 1957, S. 120; Karg 1984, S. 94.

<sup>358</sup> Hackert kaufte 1786 bei Puhlmann ein Bild für 10 Zecchinen. Puhlmann am 2. September 1786. Eckardt 1979, S. 212. – Die Miete für ein Zimmer betrug 1786 eine Zechine in Monat (ebd. S. 213).

<sup>359</sup> Brief von Karl Wilhelm Thurneysen am 21. Februar 1788 an Goethe und Brief vom 27. Juli 1788 an Goethe. Briefe an Goethe 1980, Nr. 233, S. 113, Nr. 271, S. 125f.; Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>360</sup> Friedrich Bury aus Rom an Goethe am 3. Januar 1789, Briefe an Goethe 1980, Nr. 332, S. 146. Der Brief wurde freundlicherweise in vollständiger Transkription von Martin Dönike, Berlin, zur Verfügung gestellt.

<sup>361</sup> Lohmeyer 1956, S. 19.

Im Laufe des Jahres 1789 oder Anfang 1790 wechselte Schmidt in den ersten Stock der *Casa di Moscatelli*<sup>362</sup> am Corso, gerade in jenes Gebäude, in dem zuvor Goethe vom 29. Oktober 1786 mit Unterbrechungen bis zum 23. April 1788 wohnte. Eine Eintragung im *Libro dello Stato dell'Anima* der Pfarrei Santa Maria del Popolo, zu deren Bezirk die *Casa di Moscatelli*<sup>363</sup> gehörte, nennt Schmidt – leicht verballhornt – „*Monsieur Smitti*“<sup>364</sup>. Die Lage dieses Hauses wird mit „*Corso verso Babuino*“ angegeben, „was etwa heißen soll: Via del Corso auf der Via del Babuino gelegenen Seite“<sup>365</sup>, heute am Corso 18-20. Von 1788-91 wohnte hier auch der deutsche Maler Friedrich Rehberg.<sup>366</sup> Die Vermietung der Wohnungen und Zimmer sowie die Bewirtung der Bewohner der *Casa di Moscatelli* lag im Jahr 1790 noch immer in den Händen von Piera Collina (1721–1791)<sup>367</sup>, die schon Wilhelm Tischbein, Friedrich Bury und Johann Wolfgang von Goethe alias Friedrich Möller aufgenommen hatte.<sup>368</sup> Friedrich Bury wohnte noch 1789 in der gleichen Wohnung („*Federico Byr, Tedesco protestante pittore*“), hinzu kamen Johann Georg Schütz („*Giorgio Zicci da Francforte, pittore*“), Friedrich Rehberg („*Federico Lambert, protestanti*“), der noch 1790 gemeinsam mit Schmidt hier wohnte<sup>369</sup>, und ein „*Monsieur Carlo*“.<sup>370</sup> Im Palazzo Rondanini gegenüber der *Casa di Moscatelli* wohnten in diesen Jahren Alexander Trippel (1744–1793), Antonio Canova (1757–1822) und John Flaxman (1755–1826).<sup>371</sup> Einen weiteren Hinweis zu Schmidts Kontakten in Rom liefert das eigenhändige Skizzenblatt mit Porträtstudien „*berühmte[r] Künstler[r]*“ (**Kat. Nr. 126**): so skizzierte er neben Alexander Trippel „*Bildhauer / Rom – 1788*“, Karl Daniel Friedrich Bach „*Maler aus Berlin / in Rom 1788*“<sup>372</sup>, „*Wilhelm Dopfein / in Rom 1788 / aus Kassel*“<sup>373</sup>, „*Mahler Muller / Teufels Müller / in Rom 1788* –“ sowie „*Peter [Thier?]maler / in Rom*

<sup>362</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Status animarum, 1787-91, Nr. 94, 1790, S. 2f.; auch Lohmeyer 1951, S. 42f.

<sup>363</sup> Zu Besitzer- und Pächterverhältnissen des Hauses vgl. Claussen 1990, S. 211-213.

<sup>364</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Status animorum, 1787-1791, Nr. 94, 1790, S. 3. – Solche Verballhornungen ausländischer Namen sind in den Registern öfter anzutreffen. Möglicherweise basiert das „i“ am Namensende auf einem Hörfehler des italienischen Schreibers, der das buchstabierte Doppel „tt“ zu einem „i“ ergänzte.

<sup>365</sup> Claussen 1990, S. 211.

<sup>366</sup> Siehe Noack 1907, S. 417; Noack 1929, S. 80.

<sup>367</sup> Geborene Rossi, verwitwete Progetti (1721-1791). Da ihr Mann, der Kutscher Sante Serafino Collina (1715-1789), 1789 starb, betreute sie seither die Mieter mit ihrem Stiefsohn Filippo alleine. Zu den Familien- und Erwerbsverhältnissen der Collinas siehe Noack 1904, S. 190f.

<sup>368</sup> Am 1. November 1786 schilderte Goethe aus Rom seinem Weimarer Freundeskreis die Situation seines Aufenthaltsortes: „Für mich ist es ein Glück daß Tischbein ein schönes Quartier hat, wo er mit noch einigen Mahlern lebt. Ich wohne bey ihm und bin in ihre eingerichtete Haushaltung mit eingetreten, wodurch ich Ruh und Häuslichen Frieden in einem fremden Lande genieße. die Hausleute sind ein redliches altes Paar, die alles selbst machen und für uns wie für Kinder sorgen. [...] Das Haus liegt im Corso, keine 300 Schritte von der Porta del Popolo.“ Goethe an den Freundeskreis in Weimar, Rom 1. November 1786; in: Schmidt 1886, S. 355.

<sup>369</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Status Animarum, 1787-1791, Nr. 94, 1790, S. 3.

<sup>370</sup> Namen und Konfession lassen auch bei dem Letztgenannten auf einen Ausländer schließen. Ebd.

<sup>371</sup> Vgl. hierzu auch Kraus 1791 (1996), S. 121.

<sup>372</sup> Karl Daniel Friedrich Bach (1756-1829), Maler. Seit 1784 bereiste er mit dem Grafen Johann Potocki die Niederlande, Frankreich und Italien. War für vier Jahre ab circa 1785 in Rom. Fertigte dort vor allem Kopien nach Michelangelo und Raffael. Seit 1791 war er Professor der Kunstschule in Breslau. War gemeinsam mit dem Schriftsteller Benkowitz 1795/96 Herausgeber der Zeitschrift „Der Torso“. Siehe Noack 1927, Bd. 2, S. 72; Thieme/Becker, Bd. 2, S. 308.

<sup>373</sup> Nicht nachweisbar.

1791“.<sup>374</sup> In dieser Zeit muss auch der Kontakt zu dem seit 1789 in Rom weilenden Johann Christian Reinhart (1761–1847) entstanden sein, der Schmidt später als seinen „*alte[n] Freund*“<sup>375</sup> bezeichnen wird. Die Bekanntschaft mit Asmus Jakob Carstens (1754–1798) erfolgte gleich nach dessen Ankunft in Rom im Jahre 1792, als dieser die Ateliers der Maler besuchte, „um die Erzeugnisse der Gegenwart, und seine mitstrebenden Genossen in der Kunst, näher kennen zu lernen.“<sup>376</sup>

Zum Alltag dieser Künstlergemeinschaften gehörten regelmäßige Treffen in den Künstlerateliers und -wohnungen, verbunden mit Empfängen von reisenden Gästen. Diese gängige Praxis ist in Schmidts Umfeld beispielsweise durch die Aufzeichnungen von Alexander Macco und Marianne Kraus (1765–1838)<sup>377</sup> dokumentiert. So besuchten Arnold Hermann Ludwig Heeren (1760–1842)<sup>378</sup> und Johann Heinrich Bartels (1761–1850)<sup>379</sup> 1786 die Künstlergemeinschaft Schmidt, Macco, Meyer und Callmann am Corso. „Heeren war jenen Abend nebst Barthels als Gast bei uns und jung, wie er damals war, von nicht unangenehmen Äusserem, fordert ihn die jüngste Tochter des Hauses auf, den Ball zu eröffnen, welcher gewöhnlich mit einer Minuette begann. Heeren, ein bischen verlegen, da er mehr in ernsteren Studien eine Stärke hatte, war so unglücklich, die kleine Brünette mit seinem falschen Pas so zu verstimmen, dass sie endlich laut ihren *Bambino* zum Entschädigen verlangte. Der war nun niemand anders als ich.“<sup>380</sup>

---

<sup>374</sup> Wenzel Peter (1745–1829), zunächst war er Büchsenmacher, später Münzgraveur in Wien. Lebte seit 1774 in Rom und bildete sich dort als Bildhauer aus. Erst um 1781 wechselte er zur Malerei. Nach Carl Ludwig Fernow war Peter der einzige Tiermaler in Rom. Er heiratete 1786 Elisabeth Modava. Seit 1812 Mitglied der Academia San Luca. Wohnte in Rom Via San Giuseppe Capo le Casa, Via Laurina, Via Margutta, Via Babuino 7, Via Pontefici 57. Siehe Fernow 1802, S. 236; Noack 1907, S. 448; Noack 1927, Bd. 2, S. 444f.; Thieme/Becker, Bd. 26, S. 477.

<sup>375</sup> Brief von Johann Christian Reinhart am 2. Januar 1811 an Kronprinz Ludwig in München, Allgemeine Zeitung, 1874, Nr. 184 (vom 3. Juli), hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 145. – Auch 1812 bezeichnet Reinhart Schmidt wieder als seinen „*Freund*“. Brief von Johann Christian Reinhart am 6. Januar 1812 an Kronprinz Ludwig in München, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 150.

<sup>376</sup> Fernow 1806, S. 126; Fernow 1867, S. 103.

<sup>377</sup> Malerin, Tochter eines kurmainzischen Amtskellerers, Gesellschaftsdame der Gräfin Franz von Erbach-Erbach, 1791 Schülerin von Philipp Hackert in Rom. Thieme/Becker, Bd. 21, S. 454.

<sup>378</sup> Zu Heeren siehe Crusius 1969; Schmidt 2004; Schmidt 2005. – Arnold Hermann Ludwig Heeren, Bremer Pastorensohn, der seit 1779 in Göttingen Theologie studierte. Eine zweijährige Reise brachte ihn nach Italien, Frankreich und Holland. Sein Romaufenthalt war vom 10. Februar bis 16. September 1786, danach reiste er nach Neapel und hielt sich erneut vom 1. bis 19. November in Rom auf. Kontakte in Rom zu z. B. Zoega, Friedrich Münter, Reiffenstein, Goethe, Karl Philipp Moritz, Angelika Kauffmann und dem dänischen Maler Johann Hermann Cabott (1754–1814). 1787 erhielt er zunächst eine außerordentliche Professur für Philosophie in Göttingen, die 1799 in eine ordentliche Professur für Geschichte mündete.

<sup>379</sup> Zu Bartels siehe Herz 1953. – Johann Heinrich Bartels (1761–1850), der in Hamburg geborenen Gelehrte und spätere Bürgermeister von Hamburg. Bartels studierte zunächst Theologie und orientalische Sprachen in Göttingen, wo er Arnold Hermann Ludwig Heeren kennen lernte und mit diesem 1786 in Rom ankam. Ohne Heeren reiste er nach Kalabrien und Sizilien. Über Frankreich und Holland gelangte er nach Göttingen zurück und war Mitglied der Akademien von Velletri, Catania und Göttingen. Als Ergebnis der Reise publizierte er die *Briefe über Calabrien und Sicilien* (3 Bde., Göttingen 1787–1791). Er studierte abermals in Göttingen, nun Rechtswissenschaft und schloss das Studium mit der Promotion ab. 1792 heiratete er Marietta von Reck und ging als Rechtsanwalt und Armenvorsteher nach Hamburg zurück. 1798 wurde er zum Senator gewählt und seit 1820 Bürgermeister von Hamburg.

<sup>380</sup> Schmidt 2004, S. 1071. – Heeren und Barthels hatten beide in Göttingen studiert und sich zufällig in Wien getroffen, um daraufhin gemeinsam nach Rom zu reisen.

Marianne Kraus beschreibt die unterschiedlichen Gruppenzugehörigkeiten der Künstler als „parteiisch“: „Es ist halt grade hier wie überall. Einer räsontiert über des anderen Parteilichkeit und ist's selbst im höchsten Grade.“<sup>381</sup> Schmidt gehörte zu einer Gruppe von etwa Gleichaltrigen: Pitz, Macco, Meyer, Aloys Ludwig Hirt (1759–1839)<sup>382</sup>, Friedrich Rehberg (1758–1835), Alexander Trippel (1744–1793), Friedrich Bury (1763–1823), Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer (1759–1840), Ernst von Valentini (1759–1835), Albert Christoph Dies (1755–1822), sowie Gräfin Friederike Wilhelmine Luise von Solms-Baruth (1755–1832) mit ihrer Ziehtochter Jenny. Besonders häufig war Schmidt, so Marianne Kraus, jedoch mit Ernst von Valentini<sup>383</sup> zusammen. Mehrfach bemerkt sie das vorherrschende Konkurrenzverhältnis der Künstler untereinander, insbesondere die Missgunst gegenüber Hofrat Reiffenstein und dessen Gruppe, denn Reiffenstein hat „viele Leute hier, die ihn nicht mögen und gerade sinds die, wo meine Freunde sind“<sup>384</sup>, also jener Freundeskreis um Schmidt. Dennoch bleibt diese Gruppe in ihren Konturen unscharf. Die Grenzen zwischen oberflächlichen Bekanntschaften und intensiven Freundschaften sind fließend und mangels schriftlicher Quellen nicht eindeutig zu bestimmen. Auch wenn Marianne Kraus ihre römischen Bekanntschaften durch eine ‚Visitkärtchen‘-Sammlung, die sie in einem Schuber mit der Aufschrift „Zum Andenken“<sup>385</sup> aufbewahrte, und ein Stammbuch<sup>386</sup> führte, geben die darin nachgewiesenen Künstler und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens nur sehr allgemein Auskunft über das Umfeld. In der ‚Visitkärtchen‘-Sammlung finden sich – neben einer eigenhändigen Karte (**Kat. Nr. 161**) von Schmidt, auf der lediglich sein Nachname handschriftlich vermerkt ist – Künstlerkärtchen

<sup>381</sup> 23. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 69. – So urteilt Kraus auch über Gräfin Solms: „Sie ist aber eine Frau von sehr viel Wissenschaft [...]: ein klein bißchen Parteigeist hat sie. Man muß es aber werden, wenn man länger als 6 Wochen hier [in Rom] ist, denn es ist alles davon angesteckt.“ 17. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 65.

<sup>382</sup> Aloys Ludwig Hirt war von 1782 bis 1796 in Rom. Ein zweiter Italienaufenthalt erfolgte von 1816 bis 1817 in Begleitung von Graf Ingenheim. Noack 1927, Bd. 2, S. 266.

<sup>383</sup> Nach einer Buchhändlerlaufbahn in Lemgo bildete sich Valentini autodidaktisch zum Zeichner und war von 1789 bis 1792 in Rom; er wohnte zu dieser Zeit am Corso und in der Via Babuino. Auf Veranlassung von Marianne Kraus erhielt er nach dem Tod seines ersten Gönners (Graf Joseph Fries aus Wien (1765–1788)) Unterstützung vom Regenten von Lippe. 1792 übersiedelte er – auf Empfehlung von Wilhelm Tischbein – für anderthalb Jahre nach Neapel, um dann wieder nach Rom zurückzukehren. Von Oktober 1795 bis 1820 war er lippischer Hofmaler in Detmold. Im Kreis der Marianne Kraus in Rom wurde er auch ‚Nüchterle‘ genannt. Vgl. zu Valentini: Meusel 1808-1814, Bd. 2, S. 471-477; Kraus 1791 (1996), S. 54, 60, 63, 66, 67, 70, 71, 76, 78, 88, 89, 98, 109-112, 124, 125, 135, 138-141, 156, 157, 216; Noack 1927, Bd. 2, S. 610; Thieme/Becker, Bd. 34, S. 66.

<sup>384</sup> Marianne Kraus am 23. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 69.

<sup>385</sup> Pappe mit Leder bezogen, 8,8 x 5,5 cm, darin: 44 (ehemals 45) beschriebene Kärtchen, Inv. Nr. 848.6. Vgl. hierzu Kraus 1791(1996), S. 213-216.

<sup>386</sup> In ihrem Stammbuch, einem mit Handzeichnungen versehenen zeitüblichen *album amicorum* bzw. *liber memorialis*, finden sich zum Teil dieselben Künstler und Malerpersönlichkeiten wie bei den Künstlerkärtchen, darüber hinaus auch Ferdinand Kobell, Johann Kaspar Schneider, Christian Georg Schütz, Johann Georg Pforr, Johanna E. Pforr (Schwester von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein), Heinrich Joseph Schütz, Konrad Huber, Gerhard von Kugelgen, Wilhelm Friedrich Gmelin, Alexander Trippel, Aloys Ludwig Hirt, Angelika Kauffmann und Gräfin Louise Charlotte zu Erbach-Erbach. Das Stammbuch der Marianne Kraus befindet sich im Frankfurter Goethe-Museum. Es umfasst insgesamt 119 Seiten, davon 19 Seiten mit Handzeichnungen. Ein Eintrag von Schmidt fehlt. Vgl. hierzu Kraus 1791 (1996), S. 211f.

von Antonio Canova, Friedrich Bury, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Georg und Philipp Hackert, Angelika Kaufmann und vielen anderen.<sup>387</sup>

Die gemeinsamen Aktivitäten der Künstler und Reisenden umfassten neben Ausflügen in die Umgebung auch abendliches Musizieren.<sup>388</sup> Am 18. März 1791 begleitete Schmidt Marianne Kraus, Gräfin Friederike Wilhelmine Luise von Solms-Baruth, Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, Friedrich Rehberg, Friedrich Bury und Aloys Ludwig Hirt „an einen Platz, wo die herrlichste Aussicht über Rom“ war.<sup>389</sup> Diesen Ausflügen gingen propädeutische Erläuterungen voraus, so referierte Hirt in abendlichen Sitzungen das zu Besichtigende und vermittelte allgemeine Grundsätze zu Kunst und Architektur.<sup>390</sup> Jeden Freitag fand zudem bei Friederike Wilhelmine Luise von Solms-Baruth, die seit 1789 in Rom war, ein „kleines Konzert von lauter Malern“ statt, bei dem Schmidt den Part des Pianisten, Friedrich Rehberg den des Violinisten übernahm.<sup>391</sup> Dass Schmidt musikalisch war, gar selbst kleinere Stücke komponierte<sup>392</sup>, wird auch dahingehend deutlich, dass Marianne Kraus ihn als „Kapellmeister“ bezeichnet<sup>393</sup>: „Gestern waren wir bei der Musik bei Gräfin Solms. Es wurden hübsche Quartette gespielt, die Leute verstehen sich so ziemlich gut miteinander, ich bekam mehr Respekt für sie. Herr Dies<sup>394</sup> und Rehberg spielten beide vortrefflich. Heute hatte ich Visite von unserem Kapellmeister Schmidt, welcher Herrn Valentini und mir zu unserem Duettchen Klavier spielte. Herr Hirt war Zuhörer zu seinem höchsten Mißvergnügen, nur gut, daß für seine antiquarische Seele etliche Büsten dastanden, sonst wäre er eingeschlafen.“<sup>395</sup> Am 19. des gleichen Monats schrieb sie wiederum: „Wie diese weg waren, machten wir Musik, es harmonierte alles Zusammen: das Klavier war verstimmt, Herr Schmidt, unser Kapellmeister, hatte die Hände erfroren, Valentini hatte einen Husten, ich ein bißchen rauhen Hals und wir sangen ein Terzett. Um 8 Uhr ging alles zum Vergnügen des Herrn Grafen weg

---

<sup>387</sup> Die gesamte Namensliste bei Kraus 1791 (1996), S. 213-216.

<sup>388</sup> Zudem wurden die Künstler auch von Reisenden eingeladen, so überliefert Marianne Kraus, dass Graf Franz zu Erbach am 31. Mai 1791 „den deutschen Malern Schmidt, Dies, Valentini und Meister Trippel ein Mittagessen [gab]. Nach Tisch kamen die zwei Böck, der eine scheint mir sehr lustig, Angelika und Zucchi auch.“ Ebd., S. 156.

<sup>389</sup> Kraus 1791 (1996), S. 94.

<sup>390</sup> Siehe Müller 2004, S. 29.

<sup>391</sup> Kraus 1791 (1996), S. 55; vgl. auch Noack 1929, S. 80; Sattel Bernardini 2006, S. 75.

<sup>392</sup> Siehe das *Porträt der Charlotte von Kalb* (**Kat. Nr. 12**).

<sup>393</sup> Schmidt wird an den Höfen in Saarbrücken, Darmstadt und insbesondere in Mannheim sicherlich die Gelegenheit erhalten haben, an musikalischen Darbietungen teilzunehmen. In Mannheim prägte Kurfürst Carl Theodor das Musikleben. Unter seiner Regierung war eine der bekanntesten deutschen Musikschulen etabliert, die so genannte Mannheimer Schule. Siehe hierzu Pelker 1999, S. 293-303. – Zur eher bescheidenen Musikgeschichte am Saarbrücker Hof zuletzt: Keisinger 2000, S. 37-48.

<sup>394</sup> Albert Christoph Dies (1755-1822), Maler und Kupferstecher, von 1775 bis 1796 in Rom. Wohnnte in den letzten zehn Jahren seines Romaufenthalts gemeinsam mit Aloys Ludwig Hirt. Dies ließ sich 1797 in Wien nieder und war zuletzt Galeriedirektor des Fürsten Esterházy. Thieme/Becker, Bd. 9, S. 248.

<sup>395</sup> Marianne Kraus am 12. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 60.

[...].<sup>396</sup> Auch Alexander Macco lobt den „brave[n] Klavierspieler und Sänger“ Schmidt. Zudem erhielt er von seinen ersten römischen Wirtsleuten den von Goethe abweichenden Spitznamen „il Musico“.<sup>397</sup>

Neben diesen Veranstaltungen<sup>398</sup> war der römische Karneval, der jährlich vor allem am Corso und seiner Umgebung stattfand, ein wichtiges Großereignis, an dem die Künstler kollektiv Anteil nahmen. Für Goethe, der 1790 seine *Masken des römischen Karnevals* veröffentlichte<sup>399</sup>, war er beispielsweise nicht nur eine volkskundlich bedeutsame Festlichkeit, sondern vielmehr ein Ereignis, an dem er die römischen Sitten und Gebräuche in Hinblick auf „Freiheit und Willkür, Antrieb und Wollen“ und deren Verhältnis zueinander studieren konnte.<sup>400</sup> Als Schmidt am Corso wohnte, überließ er an zwei Tagen des Jahres 1791 sein Zimmer Marianne Kraus und der Gräfin von Erbach: „Schmidt lud uns zu den Karnevalsspektakeln ein. Er wohnt gerade da, wo der größte Lärm ist.“<sup>401</sup> Auch in seiner Abwesenheit durften beide die Räumlichkeit nutzen: „Heute war aber einer ihrer [des Karnevals] Haupttage, so ward beschlossen zu Schmidt zu gehen, der nicht weit von dem Obelisk wohnt, wo die Pferde ablaufen. Wir trafen Schmidt nicht an, er hinterließ aber, daß wir ein Fenster bekommen, wo wir das Spektakel auch recht gut sehen.“<sup>402</sup>

### 3. Familiäre Situation

Der wichtigste Schritt im Prozess von Schmidts ‚Italianisierung‘ war die Eheschließung mit der 19-jährigen Teresa Banducci (geb. 1773), Tochter des Leonardo Septempedano (geb. um 1736), am 5. August des Jahres 1792.<sup>403</sup> Sein damit verbundener Umzug zu den Schwiegereltern hatte die Integration in einen familiären Kontext zur Folge. Die Wohnung der Banduccis befand sich im zweiten Stock des „*Palazzo Piombino Caraffa*“, der an der Bergseite der Via Babuino lag.<sup>404</sup> Hier lebte Schmidt mit einer fünfköpfigen Familie, seiner Ehefrau Teresa, den Eltern Leonardo und Catharina (geb. um 1746), Banducci und seinen Schwagern Giuseppe (geb. um 1771) und Alessio (geb. um 1785).<sup>405</sup> Im gleichen Geschoss wohnte auch der irische Maler Robert Fagan (1761–1818) mit seiner Frau Anna

---

<sup>396</sup> Marianne Kraus am 19. Februar 1791, ebd., S. 66.

<sup>397</sup> Macco, Autobiographie 1828, S. 8.

<sup>398</sup> Auch das Zeichnen ist überliefert: Gräfin Solms wollte, dass Rehberg Marianne Kraus zeichnete, „welches denn auch geschah. Herr Schmidt, Bury, Meyer und Hirt hatten das Glück, mich dabei zu unterhalten. Es ist beinahe fertig geworden und viel gleichend.“ Marianne Kraus am 18. März 1791, Kraus 1791 (1996), S. 94.

<sup>399</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Masken des römischen Karnevals*, Weimar, Gotha 1790.

<sup>400</sup> AK Auch ich in Arcadien 1966, S. 101. – Während des Karnevals wurden zahlreiche Veranstaltungen angeboten, so waren u. a. sieben bis acht Theater geöffnet. Fernow 1802, S. 85.

<sup>401</sup> Marianne Kraus am 25. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 71.

<sup>402</sup> Marianne Kraus am 3. März 1791, Kraus 1791 (1996), S. 75.

<sup>403</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Matrimonio, Bd. XI. (1768–93), fol. 212. – Schon bei Noack 1907, S. 419.

<sup>404</sup> Die Familie wohnte seit 1792 hier, denn im Status Animarum ist Schmidt sowie der Hinweis, dass Teresa seine Frau sei, nachträglich eingefügt.

<sup>405</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Status animarum, Nr. 95, 1792-96, S. 32.

Maria, geb. Ferri.<sup>406</sup> Schmidt wohnte hier bis 1795, bevor er und seine Familie in den Vicolo Zucchelli umzogen (1796–98).<sup>407</sup> Bevor Schmidt jedoch diese gesellschaftliche und wirtschaftliche Konsolidierung erreichte, musste er konvertieren, was zunächst durch einen Pfarrer und den Notar Silvester Montibus geprüft wurde.<sup>408</sup> Erst nach positiver Prüfung und Konvertierung stimmte die Kirche der Vermählung von Johann Heinrich („*Enricus*“) Schmidt mit Teresa Banducci zu. Die Hochzeit fand am 5. August 1792 in der Kirche S. Maria del Popolo statt.<sup>409</sup> Mit der Heirat dürfte Schmidt eine familiäre Integration zuteilgeworden sein, die er bis zu diesem Zeitpunkt nicht kannte. Seit seinem 16. Lebensjahr war er Vollwaise und musste ohne ein fest definiertes familiäres Umfeld auskommen.<sup>410</sup> Hinzu kommt, dass, solange Schmidt noch Protestant war, er von der römisch-katholischen Gesellschaft nur mehr oder weniger geduldet wurde und von bestimmten Aufträgen ausgeschlossen war; wohl erst durch die Konvertierung boten sich ihm neue Aufgabenfelder (siehe unten die Gemälde für den Dom von Sutri (**Kat. Nr. 20 und 21**)).<sup>411</sup> Dieser römische ‚Integrationsprozess‘ war auch mit einem grundlegenden sozialen Wandel verbunden, das heißt der Abkehr vom Leben in einer Künstlergemeinschaft hin zur Einbindung in ein Familiengefüge. Parallele Entwicklungen durchliefen viele andere deutsche Künstler, so beispielsweise Anton Raphael Mengs (1728–1779), der die Römerin Margeritha Guazzi heiratete<sup>412</sup>, oder Johann Christian Reinhart (1761–1847), der mit Anna Caffò verheiratet war.

Im Hochzeitsjahr von Schmidt und Teresa Banducci ist das Gemälde *Ansicht von Ronciglione* (**Kat. Nr. 19**) entstanden, das als „Hochzeitsbild“ interpretiert wurde, da ein Paar im Vordergrund den Saltarello tanzt, das mit dem Künstler und seiner Frau identisch sein soll.<sup>413</sup> Auch wenn es sich hierbei um eine Vermutung handelt, findet sich in den Historien gemälden von Schmidt oftmals eine dunkelhaarige

<sup>406</sup> „Sig. Roberto Fagan q. Michele da Londra pitt.º 29“, ebd.

<sup>407</sup> Vgl. Noack 1907, S. 419; Sattel Bernardini 2008, S. 53, vermutet, dass Schmidt in die Wohnung des im selben Jahr verstorbenen Gemmenschneiders Christian Friedrich Hecker (um 1754–1795) einzog und dass er „sich um diese Zeit Dienstboten leisten“ konnte.

<sup>408</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, Matrimonio, Bd. XI. (1768–93), fol. 9291.

<sup>409</sup> Trauzeugen waren Petrus Cesali von Hipporedia und Joannes Baptistta Giorgio Venetus. Ebd.

<sup>410</sup> Der Kontakt zu seinen Brüdern, Wilhelm und Christian Schmidt, war nicht sehr stetig. So fragt Wilhelm Schmidt aus Schwerin in einem Brief vom 30. Dezember 1782 an Paul Simon in Ottweiler: „[...] Ich habe durch besondere Merkmalen / eine [An?]zeige, daß mein Bruder Christian / tod sein muß, haben Sie davon / keine Nachricht, ob er lebt oder tod / ist? Wenn mein Bruder [hier Johann Heinrich Schmidt] noch in / Darmstadt ist, oder wo er sich auf= / hält, darum wolte ich bitten mir / Nachricht [...] zu geben, weil ich / gern an Ihn schreiben will. [...]“ Brief von Wilhelm Friedrich August Schmidt vom 30. Dezember 1782 aus Schwerin an Paul Simon, Ottweiler. Kleines Format, 7-seitiger Brief, Fadenbindung, mit Siegel, S. 6, LA SB, WaisOtw 770. – Um welche Todesnachricht es sich handelt, ist unklar. Christian Schmidt lebte zu diesem Zeitpunkt noch. Siehe das Kapitel: A I 1. Herkunft und erste Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof.

<sup>411</sup> Vgl. zur Abgeschiedenheit der protestantischen Künstler in Rom Noack 1927, Bd. 1, S. 370; Noack 1907, S. 106f. – Z. B. durften protestantische Begräbnisse an der Cestius-Pyramide in Rom nur unter Polizeiaufsicht des Nachts „bei Fackelschein“ stattfinden. – Eine Ausnahme bildete Asmus Jakob Carstens, von dem Fernow berichtet, dass er entgegen der Tradition „früh beim Aufgange der Sonne, von wenigen Deutschen, die im Leben seine Freunde gewesen waren, begleitet, an dem gewöhnlichen Orte, neben der Pyramide des Cestius, begraben“ wurde. Fernow 1867, S. 156.

<sup>412</sup> „Aus den Briefen Winckelmanns und den Erinnerungen Giacomo Casanovas läßt sich entnehmen, daß es Mengs nun endlich gelang, ein normales bürgerliches und angenehmes Leben zu führen, daß frei von übertriebenen sozialen Ambitionen war.“ AK Mengs 2001, S. 29.

<sup>413</sup> So Rave 1960, S. 123; auch Sattel Bernardini, die gar eine „Hochzeitsreise der Neuvermählten [...] in das malerische Städtchen Ronciglione“ annimmt. Sattel Bernardini 2006, S. 77.

Frauenfigur mit griechischem Profil, die mit Teresa Banducci in Verbindung zu bringen sein könnte:<sup>414</sup> so etwa in Gestalt der sterbenden Kleopatra (**Kat. Nr. 23**), der trauernden Elektra (**Kat. Nr. 17**), der Andromache (**Kat. Nr. 13**), der Nymphe neben Callisto bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) oder der Trauernden, die hinter dem Totenbett des Paralos bei *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**) steht. Die ebenmäßige Physiognomik dieser Figur unterscheidet sich auffallend von den anderen weiblichen Gestalten, die sich eigentümlich typisiert zurücknehmen. Trotz der zugrunde liegenden Idealisierung hat diese Figur jeweils unverkennbare individuelle Merkmale und somit porträtartige Züge. Zwar standen den Künstlern unentgeltlich Aktmodelle der *Accademia del Nudo* zur Verfügung<sup>415</sup>, die meisten waren jedoch bestrebt, sich gerade diesem Akademiezwang zu entziehen und suchten den Einsatz eines „lebenden Modells“ im privaten Atelieralltag als ein bewusster Akt der Autonomisierung.<sup>416</sup> Teresa war aber sicherlich ein Rollen- respektive Künstlermodell, wie es unter anderem durch das bekannteste Künstlermodell des 18. Jahrhunderts Lady Emma Hamilton geb. Hart (1765–1815)<sup>417</sup>, der Ehefrau des englischen Gesandten Lord William Hamilton (1730–1803)<sup>418</sup>, modern geworden war. Ihre schauspielerischen Posen und Haltungen, die so genannten *Attitüden*<sup>419</sup>, erlangten auch im Kreis, in dem Schmidt sich bewegte, große Bekanntheit und wurden vielfach bewundert. So stand sie

<sup>414</sup> Ausgehend vom Tagebuch der Marianne Kraus wurde vermehrt auf die Hinzunahme des Porträts seiner Frau aufmerksam gemacht: „Bei Schmidt sah ich edliche Schöne gemälde, worunter das portrait seines Mädchens war, sie ist in einem weissen gewande, auf Rosen hingelegt, der Eine Arm ist auf der laute, sehr schön die Gegend ist ein hain, die bäume sind mit viler delikates gemahlt.“ Kraus 1791 (1996), S. 75; Noack 1929, S. 80; Schwingel 1950, S. 52; Lohmeyer 1951, S. 43; Lohmeyer 1956, S. 19; Lohmeyer 1957, S. 117; Rave 1960, S. 123; Karg 1980, S. 70; Karg 1984, S. 102; Karg 2000, S. 33; Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>415</sup> Benedikt XIV. war für die Neuordnung (6. April 1754) der *Accademia del Nudo* verantwortlich, die sich unter dem Saal der neu gegründeten Gemäldesammlung auf dem Kapitol befand. Bis 1754 war der Aktsaal im Gebäude der Accademia di San Luca untergebracht. Die Akademie stand unter der Obhut der Accademia di San Luca, die auch die *maestri* stellte, die die Zeichnenden anleiteten und korrigierten. Noack 1922, S. 143.

<sup>416</sup> Viele Künstler schlossen sich daher in einer privaten Atelieregemeinschaft zusammen, aber nicht nur aus Autonomisierungsgründen, sondern auch aus monetären Gründen. Ein bekanntes Beispiel für eine solche Atelieregemeinschaft ist Alexander Trippel (1744–1793), der oberhalb der Piazza di Spagna einen Saal mietete, um mit weiteren Künstlern vor lebendem Modell das Aktzeichnen zu perfektionieren. Siehe Noack 1927, Bd. 1, S. 369; Mildenerberger 1991, S. 95. – Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass Schmidt im Atelier von Trippel am Aktzeichnen teilnahm. Sattel Bernardini 2006, S. 73.

<sup>417</sup> Zu Lady Hamilton sind zahlreiche Publikationen erschienen, so u. a. Böttiger 1795; Hardwick 1969; Jaffé 1972; Fraser 1987; Ittershagen 1999; Joos 1999, S. 100–108; Köhn 1999.

<sup>418</sup> Lord Hamilton war Mitglied der Royal Society in London, Geologe, Naturforscher und Antikensammler. 1764 übersiedelte er nach Neapel, wo er bis 1800 blieb und dann nach England zurückkehrte. Siehe insbesondere die Publikationen Fothergill 1971; Knight 1985; Knight 1990.

<sup>419</sup> Lady Hamilton inszenierte ihre *Attitüden* als eine Form des *tableaux vivant*, einer Mixtur von schauspielerischer Darbietung, historischer, mythologischer und aktueller Ereignisse. Viele Künstler aus Rom und Neapel sowie wohlhabende Reisende und höher gestellte Bürger reisten eigens zu Aufführungen von Lady Hamilton. Sie galt als ‚Erfinderin‘ der *Attitüde* im 18. Jahrhundert. Diesem Topos widerspricht Birgit Joos, indem sie auf das Wirken der Französin Stéphanie de Genlis bereits in den 1780er Jahren aufmerksam macht. Birgit Joos unternimmt erstmals eine begriffliche Differenzierung zwischen *Attitüde* und *Tableau vivant* („Lebendes Bild“). „Attitüden zeigten ursprünglich die plastische Einzelfigur frei nach Antiken – *«sans les copier servilement»* –, während die lebenden Bilder meist eine statuarische Gruppe bildeten. [...] In der akademischen Künstler-Fachsprache nannte man die signifikante Pose eines Modells Attitüde. [...] Die Attitüde sollte Affekt und Kunstpose durch den analogen Körperausdruck vermitteln.“ Joos 1999, S. 103f.



beispielsweise Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) in Neapel mehrfach Modell.<sup>420</sup> In ihrer Person manifestiert sich der Wendepunkt vom akademischen Studienmodell beziehungsweise auch Porträtmodell hin zum reinen Künstler- respektive Rollenmodell.<sup>421</sup> Eine ähnliche Modellfunktion – sicherlich ohne die praktizierte Exaltiertheit der Hamilton – könnte auch Teresa zuzusprechen sein, da sie in den Werken von Schmidt im gleichen Typus als Rollenmodell in Erscheinung tritt, das heißt ihre körperliche Disposition gründet oftmals auf antiken Bildvorlagen.<sup>422</sup>

Aus der Ehe von Schmidt und Teresa Banducci gingen zwei Töchter hervor: Die erste Tochter, Maria Aloysia Catharina Vincentia Gertrudis, wurde am 6. Mai 1793 geboren und zwei Tage später wegen Lebensgefahr im Hause getauft. Als Taufpaten werden „*Federico Peri de Frankfurt*“, gemeint ist Friedrich Bury, und „*Teresia Vasconi*“, die beide aus dem Pfarrbezirk S. Laurentii in Lucina stammten, genannt.<sup>423</sup> Dass gerade Friedrich Bury Taufpate des Kindes wurde, belegt den engen Kontakt beider, der bereits auf Schmidts Anfangszeit in Rom zurückgeht. Aus der Tatsache, dass die erstgeborene Tochter wegen Lebensgefahr getauft wurde, hat Ingrid Sattel Bernardini geschlossen, dass Schmidt seine Familie „für einige Monate nach Ronciglione [brachte]. Von hier aus begaben sie sich zu dem nahen Sutri, um in der damals vielbesuchten Wallfahrtsstätte Santa Maria del Parto (der Geburt, auch der Gebärenden) der Muttergottes zu danken und ein Opfergeschenk zu geloben.“<sup>424</sup> Dieses „Opfergeschenk“ soll das großformatige Gemälde der *Heiligen Dolcissima* (**Kat. Nr. 20**) gewesen sein, welches sich als Altargemälde in der Kapelle der Heiligen im Dom von Sutri befindet und gemeinsam mit *San Felice* (**Kat. Nr. 21**) eines der wenigen religiösen Gemälde neben *Adam und Eva hören den ersten Donner* (**Kat. Nr. 53**) in Schmidts römischer Zeit darstellt. Es ist eher davon auszugehen, dass es sich um Auftragswerke handelt, insbesondere deren Größe, Pendantcharakter und offizieller Ort sprechen dafür. Ruft man sich die Merck'sche Charakterisierung Schmidts aus der Darmstädter Zeit in Erinnerung, so erscheint es unglaublich, dass Schmidt ein solch groß dimensioniertes Bilderpaar auf eigene Kosten produziert haben wird. Zudem wird sich die kurz zuvor stattgefundenene Konvertierung vom protestantischen zum katholischen Glauben günstig für diese Art von Auftrag erwiesen haben.

---

<sup>420</sup> Unter anderem als Iphigenie in Tischbeins Gemälde *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 22**) und als Helena *Helena und Menelaos* (**Abb. 23**). Sie stand aber auch zum Beispiel für Gavin Hamilton, Georg Romney (1734–1802), Angelika Kauffmann (1741–1807) und Elisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755–1842) Modell.

<sup>421</sup> Bei Mildenberger Unterscheidung von Porträtmodell, Studienmodell, Rollenmodell. Vgl. Mildenberger 1991, S. 95.

<sup>422</sup> Grundsätzlich ist festzuhalten, dass das weibliche Künstlermodell erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts einem Objektkult unterlag. 1820 entdeckte August Kestner (1777–1844) in Albano die 13-jährige Winzerstochter, die das am meisten gemalte und gezeichnete Modell in der Deutsch-Römischen Künstlergemeinschaft wurde und gleichsam zum Ideal des italienischen Künstlermodells avancierte. Ausführlich zu Vittoria Caldoni, Mildenberger 1991, S. 95-103.

<sup>423</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, 18, Battisimi, XVII. (1793–1804), fol. 8 verso.

<sup>424</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 79.

Zwei Jahre später wird die zweite Tochter, Carolina Maria Antonia Vincentia, am 22. Januar 1795 geboren und am 25. Januar getauft. Als Taufzeugen werden hier Robert Fagan, der anscheinend bei der Taufe selbst nicht anwesend war, und Giuseppe Banducci, der Bruder von Teresa und Aloysia Federica aufgeführt.<sup>425</sup> Robert Fagan, der sich als Maler, Archäologe und Kunsthändler seit 1784 in Rom aufhielt, war anfänglich vor allem als Bildnismaler tätig und wohnte 1792 und 1793 mit seiner Frau und ab 1793 auch mit der Tochter Ester Maria im gleichen Haus wie Schmidt.<sup>426</sup> Auch wenn er ab 1794 nicht mehr als Bewohner des Palazzo Piombino Caraffa aufgeführt ist, ist der Kontakt zu Schmidt und dessen Familie geblieben. Ähnlich wie bei der Patenschaft des ersten Kindes fanden Schmidt und seine Frau unter den befreundeten Malern einen Taufpaten.<sup>427</sup>

#### 4. Verstreute Hinweise der Kunstagententätigkeit für das Großherzogliche Museum in Darmstadt

Nachdem Schmidt in Rom Fuß gefasst hatte, ist eine Kunstagententätigkeit für den heimischen Hof zu vermuten, die schließlich in Schmidts Neapler Zeit zur Gewissheit wird. Bereits zwei Jahre nach seiner Ankunft in Rom, 1787, lenkt ein größerer Ankauf seitens des Hofes die Aufmerksamkeit auf Schmidt. In diesem Jahr bestellte Erbprinz Ludwig von Hessen-Darmstadt (1753–1830) die damals berühmten 36 Korkmodelle der antiken Bauten von Rom und Paestum Antonio Chichis (1743–1816) bei Hofrat Johann Friedrich von Reiffenstein (1719–1793) in Rom, die dann erst 1790 in Darmstadt eintrafen. Gemeinsam mit dieser Bestellung erwarb der Erbprinz auch die *Antichità Romana* von Piranesi.<sup>428</sup> Da der Hessen-Darmstädter Hof zu diesem Zeitpunkt lediglich Schmidt als Kontaktmann in Rom hatte, könnte er als Mittler fungiert haben. Eine ganz ähnliche Situation ergab sich 1790, im Jahr des Regierungsantritts des Erbprinzen, in dem „5 Modelle aus Rom“<sup>429</sup> an den Hof geliefert wurden, was wohl auf Gipsmodelle – vermutlich Verkleinerungen von Antiken oder Abgüsse – hindeutet. Mit Schmidts alljährlicher Pension

<sup>425</sup> ASVR, Santa Maria del Popolo, 18, Battisimi, XVII. (1793–1804), fol. 42 verso.

<sup>426</sup> 1792 wird er im gleichen Stockwerk wie Schmidt aufgeführt, ein Jahr später wohnt Fagan im zweiten Stock, Schmidt und seine Familie im dritten. ASVR, Santa Maria del Popolo, Status Animorum, 1792-96, Nr. 95, 1792, S. 32, ab 1793 o. P., s. u. 1793. – Am 12.4.1790 heiratete er die Tochter eines Angestellten des Kardinals Rezzonico, Anna Maria Ferri, deren Bildnis er mehrfach malte. Zudem reichte er von Rom aus mehrfach Bilder bei der Londoner Royal Academy ein (1793, 1812, 1815, 1816). 1799 durch die Franzosen vertrieben, ging er nach Sizilien und lebte dort im Kreis um Admiral Nelson und Sir William Hamilton, deren Frau er auch porträtierte, um dann 1800 wieder nach Rom zurückzukehren und ein zweites Mal zu heiraten, nun die Tochter des päpstlichen Arztes. In der römischen Zeit hatte er eine Antikensammlung aufgebaut, die er 1804 an den Papst für die Vatikanischen Museen verkaufen musste. 1805 machte er erneut Ausgrabungen in Ostia, wie Jahre später in Tindari und 1809/10 in Selinunte. 1809 wird er in Palermo zum britischen Generalkonsul für Sizilien und Malta ernannt. 1815 kehrt er kurzzeitig nach England zurück, um gleich darauf wieder nach Rom zu gehen. Er stirbt dort 1818 durch Selbstmord (Sturz aus einem Fenster). Thieme/Becker, Bd. 11, S. 188f.; AKL, Bd. 63, S. 200.

<sup>427</sup> Ein Jahr vor der Geburt der Tochter hatte Fagan für den Prinzen August von England und für Sir Corbert Corbert Ausgrabungen in Ardea geleitet, daher erklärt sich vermutlich sein Wegbleiben bei der Taufe. Werner Karg vermutet, dass Schmidt Robert Fagan „Malunterricht“ erteilt habe und dass sich umgekehrt durch Fagan „rege geschäftliche Beziehungen Schmidts zu den kunst- und kauffreudigen Engländern angebahnt“ hätten. Karg 1984, S. 103.

<sup>428</sup> Büttner 1975, 3.6.f.; siehe auch Kockel 2000, S. 47. – Siehe zu den Korkmodellen Chichis ausführlich Büttner 1969; Büttner 1986; Reineck 1986.

<sup>429</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 1.

waren Gegenleistungen verbunden, die – im Vergleich mit anderen Künstlern – beispielsweise in der Übersendung von eigenen Werken bestehen konnten, sowie eine Agententätigkeit mit einbezogen. Über die genauen Modalitäten, die an Schmidts Pension geknüpft waren, ist bislang nichts Näheres bekannt. Schmidts Rechnungen, aus denen hervorgehen könnte, aus welchen Posten sich die vom Hof jeweils gezahlten Beträge zusammengesetzt haben, sind nicht erhalten.<sup>430</sup> In Schmidts römischem Umfeld war dieses Tätigkeitsfeld durchaus üblich. Zahlreiche Künstler waren als Kunstagenten für ihre heimischen Höfe tätig<sup>431</sup>, so beispielsweise Friedrich Rehberg (1758–1835), der für den Fürsten Leopold III., Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1733–1808)<sup>432</sup> in Wörlitz arbeitete, Friedrich Müller (1768–1839)<sup>433</sup>, Johann Martin Wagner (1777–1858)<sup>434</sup> und Konrad Eberhard (1768–1859)<sup>435</sup>, die für den Kronprinzen Ludwig (1786–1868) in München tätig waren, später auch Christian Daniel Rauch (1777–1857) und Emil Wolff (1802–1879)<sup>436</sup>, die sich für den Berliner Hof und für die Berliner Museen als Kunstagenten betätigten.<sup>437</sup> Falls Schmidt für seine Lieferungen zusätzliche Zahlungen erhielt, die Provisionen beziehungsweise die so genannten *Gratifikationen*<sup>438</sup>, so könnte dies auch mit seiner familiären Situation in Verbindung zu bringen sein. Schmidt heiratete 1792 und musste sich, seine Frau und seine erste, 1793 geborene Tochter<sup>439</sup> bei stetig gleich bleibender jährlicher Pension aus Darmstadt versorgen, wobei sich ein solches Nebengeschäft positiv auf die finanzielle Lage ausgewirkt haben

---

<sup>430</sup> Auch der gesamte Aktenbestand im Hessischen Staatsarchiv in Darmstadt bezüglich des ‚Hofmalers Schmidt‘ wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

<sup>431</sup> Die weit verbreitete Ansicht einer negativen Bewertung des Künstlers aufgrund seiner Agententätigkeit, vor allem aber seiner Handelsausübung, entspringt einem weitgehend modernen Bewusstsein, welches meist nicht mit den damaligen Maßstäben der Künstler- und Käuferkreise in Verbindung gebracht werden kann. Dennoch gab es hierbei schon vereinzelte Ausnahmen: Der Konflikt zwischen Handel und Künstlerdasein ist nur in wenigen Fällen bezeugt, so etwa bei dem dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1740–1844), der dezidiert zwischen Künstler und Kunstagent bzw. -händler differenzierte. Auf Anfragen des bayerischen Kronprinzen Ludwig, ob Thorvaldsen für ihn als Kunstagent Antiken in Rom ankaufen könne, antwortete er, dass er Künstler und kein Händler sei. Gleichwohl fertigte Thorvaldsen Kopien antiker Büsten in Marmor „auf Spekulation“ an, wie er selbst sagte, um sie auf dem Kunstmarkt zu veräußern. Auch wurde er oftmals als Experte hinzugezogen, um Antiken zu beurteilen. In der Anfertigung von Kopien und der Beratungsfunktion sah er seine Künstlerstellung um die Position des Kunstkenners erweitert; die Kunstagententätigkeit hatte in diesem Spektrum aber keinen Raum. Thiele 1852-56, Bd. 1, S. 71-93; vgl. Springer 1991, S. 214.

<sup>432</sup> Siehe Siebigk 1880.

<sup>433</sup> Zu Müllers Kunstagententätigkeit für den Münchener Hof und insbesondere seine römischen Lieferungen, die wesentlich zur Entstehung der Glyptothek beitrugen. Siehe Wünsche 1980, S. 25-30; Schlegel 1986.

<sup>434</sup> Zu Wagners Kunstagenten- und Kunstberater Tätigkeit für den Münchener Hof ab 1810 sowie zu seinem Anteil am Aufbau der Münchener Glyptothek siehe Wünsche 1980, S. 30-74. – Auch Johann Georg von Dillis und Leo von Klenze waren als Kunstagenten tätig. Ebd.

<sup>435</sup> Zu Eberhard siehe das Kapitel: A III 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

<sup>436</sup> Siehe Vogel 1995, S. 25-29.

<sup>437</sup> Eine andere Möglichkeit bestand darin, ohne feste jährliche Besoldung als Kunstagent für einen Hof tätig zu sein, wie z. B. Jakob Philipp Hackert (1737–1807), der sich als Kunstagent und -händler, insbesondere aber als Zwischenhändler, betätigte. Weidner 1998, S. 51, auch Anm. 98, S. 192.

<sup>438</sup> So erhielt Friedrich Müller neben seiner Pension beispielsweise bei einer Sendung mehrerer Objekte im Rechnungswert von 3000 Dukaten (6600 römische Scudi) eine Gratifikation von 20 Scudi. Schlegel 1986, S. 103. – Johann Martin Wagner erhielt 1811 eine Gratifikation von 100 Scudi, als er drei Objekte aus der Sammlung Braschi für den Kronprinzen Ludwig ankaufte im Wert von 500 Scudi. Im Zusammenhang ausführlich bei Wünsche 1980, S. 40.

<sup>439</sup> Siehe das Kapitel: A II 1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

könnte. Schmidt erwarb aber auch selbstständig Kunstwerke zu günstigen Preisen, die er dann mit Gewinn im Kunsthandel weiterveräußerte, was zumindest in ein paar Fällen bezeugt ist.<sup>440</sup>

Schmidt sandte anfänglich aus Rom, später aus Neapel hauptsächlich Gemälde nach Darmstadt. Es finden sich in seiner neapolitanischen Zeit auch einige vage Hinweise auf antike Objekte, wie die „5 Modelle“ und eine „verstümmelte Statue“.<sup>441</sup> Schmidts Tätigkeit als Kunstagent spiegelt in erster Linie den Wunsch seines Gönners, des Hessen-Darmstädter Erbprinzen Ludwig, wider – seit 1790 Landgraf Ludwig X. und ab 1806 Großherzog Ludwig I. von Hessen und bei Rhein –, ein eigenes *Großherzogliches Museum*, ein so genanntes Fürstenmuseum aufzubauen.<sup>442</sup> Es sollte neben einer Gemäldegalerie „sonstige Kunstgegenstände und Alterthümer jeder Art – die Bibliothek – das physikalische und Naturalien-Kabinett – die Waffen und Kleidertrachten – die Musikbibliothek nebst allen musikalischen Instrumenten – insbesondere auch Kunstsachen, Musikalien und Bücher“<sup>443</sup> sowie eine Sammlung von technischen Apparaten beherbergen. Mit diesem Wunsch reihte sich der Landgraf in den Kontext der Museumsneugründungen ein, die vor und nach der Französischen Revolution in ganz Europa, besonders aber in Deutschland, verstärkt einsetzten. Die Initiatoren und Träger solcher Sammlungen waren meist kunstsinnige Herrscherpersönlichkeiten<sup>444</sup>, seltener Privatpersonen<sup>445</sup> und schließlich der Staat selbst, der spätestens seit der Französischen Revolution eine neue Bedeutung als Museumsförderer gewann.<sup>446</sup> Die Sammlungen wurden nach und nach öffentlich zugänglich<sup>447</sup>,

---

<sup>440</sup> Z. B. ein Gemälde, das Andrea da Salerno zugewiesen war, die *Modestia* angeblich von Correggio, einen Torso sowie ein Gemälde angeblich von Perino del Vaga und Polidoro und drei Werke, die als Francesco Penni galten. Siehe die Kapitel: A III 6. Kunstagent für den Hessen-Darmstädter Hof – Ein Beispiel für Restitution und A III 7 Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

<sup>441</sup> Siehe ebd.

<sup>442</sup> Siehe zur Geschichte und zu den Exponaten des Großherzoglichen Museums, des heutigen Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, insbesondere zur Gemäldegalerie: Pauli 1820; Müller 1820; Seeger 1843; Hoffmann 1872; Back 1908; Back 1914; Bott 1968; Howaldt 1979; Beeh 1990; Kat. Darmstadt 1997, hier S. 7-16.

<sup>443</sup> Brief von Ludwig am 12. Juli 1820, zit. nach Bott 1968, S. 12. Siehe auch Ludwig 2010.

<sup>444</sup> Z. B. Landgraf Friedrich II. von Hessen, der 1779 das Museum Fridericianum eröffnete, den ersten eigenständigen Museumsbau Europas.

<sup>445</sup> Wie der schottische Arzt und Sammler Sloane, dessen Sammlung 1753 vom englischen Parlament gekauft wurde und als Grundstock des 1759 eröffneten British Museum diente. Das Museum wurde 1759 einer beschränkten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ein Besuch musste Wochen zuvor angemeldet und genehmigt werden. Datum, Dauer des Besuchs und Anzahl der Besucher waren streng reglementiert, die Eintrittspreise sehr hoch. Grasskamp 1981, S. 18f.

<sup>446</sup> In Paris entstand nach der Verstaatlichung des königlichen Kunstbesitzes von 1791 auf Beschluss der Nationalversammlung das *Musée des Monuments Français* (ab 1795), das in der großen Galerie des Louvre untergebracht wurde und das an acht Tagen der damals 10-tägigen Woche von jedermann kostenlos besucht werden konnte. Ebd., S. 19. – Unter Napoleon wurde dieses Museum – seit 1803 *Musée Napoléon* genannt – zu einem Sammelbecken für geraubte Kunstschatze, die durch die napoleonischen Truppen nach Paris gebracht wurden. Der Louvre wurde hier freilich mit dem Ziel einer propagandistischen Repräsentation des napoleonischen Staates zu einem öffentlichen Dokumentationsort des Kunstraubes. Nach Napoleons endgültiger Niederlage wurde auf dem Wiener Kongress von 1814 auch die Rückgabe vieler Kunstobjekte beschlossen. Infolge der nunmehr verstärkt einsetzenden Bewusstwerdung „ihrer Werte als Repräsentation des Staates und Bildungsgut des Volkes“ machten viele der wieder eingesetzten Monarchen ihre Sammlungen nunmehr verstärkt einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Sachs 1971, S. 140; Grasskamp 1981, S. 30.

<sup>447</sup> Wie auch die Spezialisierung der Sammlungen zuerst in Italien begann, setzte auch das Öffentlichmachen in Italien ein. Reisende und Künstler konnten, ähnlich dem Besuch in einem öffentlichen Museum, die privaten Sammlungen besichtigen,

teilweise wurden sogar eigene öffentliche Museumsbauten errichtet, aber die Besuchsmöglichkeiten waren „in der Regel [noch] von der persönlichen Erlaubnis des Sammlers oder seiner Verwalter abhängig“.<sup>448</sup> Das Fürstenmuseum des späten 18. Jahrhunderts, einerseits als traditionelle Repräsentationsform der Macht, der Bildung und des Wissens zu deuten, hatte nun andererseits einen öffentlichen Bildungsauftrag zu erfüllen: es sollte die Entwicklung des Landes und der Kunst zeigen und somit für das Volk eine erzieherische und aufklärende Funktion besitzen. In diesen Zusammenhang ist auch der Wunsch des Landgrafen Ludwig X. von Hessen-Darmstadt einzuordnen, wenn er später betont, dass die Sammlung „zum Glanz unseres Großherzoglichen Hauses und zum Nutzen Unserer geliebten Unterthanen“ dienen solle, „um dadurch eine zur Beförderung wahrer Aufklärung und Verbreitung nützlicher Kenntnisse gereichende Anstalt, woran es bis dahin gänzlich in unserem Lande fehlte“<sup>449</sup>, bereitzustellen. Der aufklärerische Impetus, von dem die Museumsgründung getragen ist, wurzelt in den Forderungen der französischen Aufklärer „nach Veröffentlichung der wissenschaftlichen und künstlerischen Sammlungen des Hofes“, die vor dem Hintergrund der besonderen Hermetik der königlichen Sammlungen nachvollziehbar wird.<sup>450</sup>

In Hessen-Darmstadt erfolgte der erste Gemäldeankauf für das neue Museum, hier speziell für die Gemäldegalerie, ein Jahr nach dem Regierungsantritt des Erbprinzen (1791).<sup>451</sup> Zum ersten Direktor ernannte Landgraf Ludwig seinen Kabinettssekretär und Schmidts Gönner Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844)<sup>452</sup>, der bisher die großherzoglichen Sammlungen verwaltete und

---

was zahlreiche Tagebuch- bzw. Reiseberichte dokumentieren, wie z. B. in den Memoiren der Elisabeth Vigée le Brun, die neben den öffentlichen Vatikanischen Sammlungen in Rom auch die Sammlungen Doria, Farnese, Borghese, Colonna und Barberini besuchte. Siehe Vigée le Brun 1989. – Vgl. auch die Besichtigungstouren im Tagebuch der Marianne Kraus, Kraus 1791 (1931); Kraus 1791 (1996).

<sup>448</sup> Grasskamp 1981, S. 18. – Eine Besonderheit ist das erhaltene ‚Fremdenbuch‘ der Dresdner Kunstkammer, in dem z. B. im Jahr 1748 800 Besucher verzeichnet sind. Der Besuch war in Dresden mit verschiedenen Reglements versehen, so durfte lediglich eine Gruppe von sechs Personen unter Ausschluss der Diener jeweils eingelassen werden, die von einem Führer begleitet wurden. Zusätzlich wurden außerhalb der Sammlungen Wachposten aufgestellt. Siehe Schmidt 1986, S. 198f.

<sup>449</sup> Brief von Landgraf Ludwig X. von Hessen und bei Rhein vom 12. Juli 1820, zit. nach Bott 1968, S. 12.

<sup>450</sup> Grasskamp 1981, S. 19.

<sup>451</sup> Erworben wurden u. a. ein Gemälde von Kobell für 176 Gulden und das Selbstbildnis von Kupetzky. Kat. Darmstadt 1997, S. 8. – Finanzielle Engpässe führten von Anfang an dazu, dass die Ankäufe nur langsam voranschritten, so dass man vorwiegend nach Konvoluten, d. h. privaten Sammlungen und Nachlässen Ausschau hielt, die en bloc günstig erworben werden konnten. 1794 kamen beispielsweise 45 Gemälde für nur 117 Gulden aus dem Nachlass der Jägermeisterin von Reischach ins neue Museum. Ebd.

<sup>452</sup> Eine Charakterisierung des Staatsministers Karl du Bos Freiherr du Thil beschreibt eindringlich Schleiermachers Engagement für das Museum: „Dieser Mann war das echte Muster eines Kabinettssekretärs, wie er sein soll. Von festem und gediegenem Charakter, verschwiegen wie das Grab, seinem Herrn auf das treueste ergeben, jeder Intrigue fremd, uneigennützig und seinen Wirkungskreis nicht um eine Linie überschreitend, weswegen er sich weder in innere noch äußere Politik mischte. Soll ich ihm irgendwelchen Vorwurf machen, so wäre es dieser, dass er in seiner Kunst- und Sammelleidenschaft das großherzogliche Haus in seinem Privateigentum plünderte, um sein Schoßkind ‚Museum‘ zu bereichern.“ Heinrich Ulmann, Denkwürdigkeiten aus dem Dienstleben des Hessen-darmstädtischen Staatsministers Freiherrn du Thil, in: Deutsche Geschichtsquellen des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, Stuttgart/Berlin 1921, S. 197, hier zit. nach Ludwig 2010, S. 16f.; zur Biografie Schleiermachers siehe Brill 1960.

der sich fortan um den Ankauf von Kunstwerken kümmern und auch für die inhaltliche Konzeption verantwortlich zeichnen sollte. Zum zügigen Ausbau der Sammlung benötigte Schleiermacher Kunstagenten und -händler, die er anfangs noch unter den Hofkünstlern fand.<sup>453</sup> Auch der nunmehr in Italien lebende, darmstädtisch besoldete Pensionär Schmidt wurde schnell zum Kunstlieferanten<sup>454</sup>, später auch dessen Schüler Callmann Böhmer (vor 1780–1831) und Georg Wilhelm Issel (1785–1870).<sup>455</sup> Der Maler Callmann Böhmer, der gemeinsam mit Schmidt ein Quartier in der Via Vittoria bewohnte und 1806 wieder nach Deutschland (Frankfurt) zurückkehrte<sup>456</sup>, lieferte zwischen 1800 und 1818/19 etwa 22 Gemälde für die Hessen-Darmstädter Galerie; so beispielsweise 1810/11 auch ein „*Portrait eines Tacchino v. Pitz*“, also Johann Caspar Pitz (1756–1795).<sup>457</sup> Der Kunstagenten nicht genug, wurde seit 1796 die professionell geführte Kunsthandelsfirma *Dominik Artaria*, später *Artaria & Fontaine*, aus Mannheim beauftragt.<sup>458</sup> Die publizierten Verkaufslisten der an den Darmstädter Hof gelieferten Kunstobjekte von *Artaria* erlauben eine Preiseinschätzung der gelieferten Kunstwerke: Qualitativ hochwertige Altmeistergemälde waren im Durchschnitt mit 100 bis 500 Gulden angesetzt<sup>459</sup>, während Gemälde zeitgenössischer Künstler lediglich zwischen 10 und 50 Gulden kosteten.<sup>460</sup> Somit könnte es sich bei den Erwerbungsakten der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Darmstadt 1794

<sup>453</sup> Kat. Darmstadt 1997, S. 8.

<sup>454</sup> Sybille Ebert-Schifferer und Peter Märker vermuteten irrtümlicherweise, dass der Großherzog Schmidt ausschließlich als Kunstagenten nach Italien schickte. Siehe AK Neapolitanische Barockzeichnungen 1994, S. 6.

<sup>455</sup> Georg Wilhelm Issel, Landschaftsmaler, hessischer Hofkammersekretär, dann Hofrat und Hofmaler, sowie der illegitime Sohn des Großherzogs Ludwig. Ausgedehnte Reisen in ganz Europa, insbesondere in den Jahren 1810–20. 1820 aus dem hessischen Staatsdienst ausgeschieden; lebte ab 1840 bis zu seinem Tod in Heidelberg. Thieme/Becker, Bd. 19, S. 264. – Seit seiner Ernennung zum *Kammersekretariats-Accessist* 1806 vermittelte auch der Maler Georg Wilhelm Issel etliche Gemälde an den Hof. Ludwig 2010, S. 28.

<sup>456</sup> Siehe das Kapitel: A II 1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

<sup>457</sup> Pitz war zum Zeitpunkt der Transaktion bereits verstorben. – HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 5, S. 11.

<sup>458</sup> Dieses Unternehmen, das in den Folgejahren zum Hauptlieferanten des Hofes wurde, handelte vorwiegend mit Druckgrafiken, aber auch mit Gemälden, Skulpturen und Büchern und galt um 1800 als die führende Kunsthandlung in Deutschland. Vgl. hierzu Tenner 1966, S. 152–155 mit einer genauen Auflistung und Transkription der betreffenden Stellen in den Erwerbungsakten der Hessen-Darmstädter Gemälde-Galerie. – Die Kunsthandlung *Artaria* mit ihren Zweigstellen in Mainz, Frankfurt a. M., Mannheim und Wien belieferte die verschiedensten Fürstenhöfe, wie z. B. Karlsruhe, Kassel, München, Stuttgart, Weimar, Wien und Zweibrücken. Die Familie Artaria (Giovanni, Carlo und Francesco Artaria) gründete 1766 in Mainz und Frankfurt eine Kunsthandlung. Nur wenige Jahre später, 1770, wurde von Carlo Artaria sowie Giuseppe und Pasquale (den beiden Söhnen des Giovanni) in Wien eine weitere Filiale mit dem Namen *Artaria & Co* eröffnet. Ein weiterer Sohn Giovanni, Dominico (später Dominik), lernte zunächst in Wien und wurde 1787 mit seinem Bruder Giovanni Maria (später Jean Marie) Teilhaber, 1791 schließlich Eigentümer der Mainzer Zweigstelle. Nach der Auflösung dieser Filiale wegen der revolutionären Unruhen im darauffolgenden Jahr siedelten die Brüder nach Mannheim über. Dort gründeten sie 1793 die Firma *Dominik Artaria* (später *Artaria & Fontaine*), die dann auch den Darmstädter Hof belieferte. – Darüber hinaus zu *Artaria* im Anschluss an Tenner: Thurn 1994, S. 91–93. – Zu *Artaria & Compagnie* in Wien siehe Geschichte Artaria 1970; Hilmar 1977; Weinmann 1985.

<sup>459</sup> Ein Adriaen van Ostade (1610–1685), *Dorfkirchweih mit tanzenden Bauern*, 53 x 64 cm, kostete 396 Gulden und ein Karel Dujardin (um 1622–1678), *Der Hirte*, 69 x 61 cm, immerhin 440 Gulden. Tenner 1966, S. 154.

<sup>460</sup> Das Porträt des „*Tacchino*“ von Johann Caspar Pitz kostete 24 Gulden, ein Gemälde von Schütz 47,07 Gulden. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 5, S. 11, 23.

summarisch genannten „*Bilder[n] von Schmidt in Rom*“<sup>461</sup>, für die er insgesamt 1.015,36 Gulden erhielt, um Altmeistergemälde gehandelt haben.<sup>462</sup> Eine Lieferung im Jahr 1806/07 belegt außerdem, dass ein „*Bild von Schmidt*“ und „2 v. *Trautmann*“ offenbar durch einen Kunsthändler namens Herz vermittelt<sup>463</sup> wurden, der zusätzlich noch zwei weitere Gemälde zu einem Gesamtpreis von 55 Gulden an den Hof verkaufte. Aufgrund des Preisbildes dürften die Gemälde wohl als eigenhändig, also von Schmidt und von Johann Georg Trautmann (1713–1769) selbst, einzustufen sein. Ähnliches legt auch eine spätere 1807/08 nachgewiesene Lieferung „*eines Bildes von Schmidt*“ nahe, für das 35 Gulden bezahlt wurden.<sup>464</sup>

## 5. Römische Werke

Insgesamt sind zwölf Werke aus Schmidts römischer Zeit erhalten, davon sieben Historien-, vier Landschaftsgemälde und ein Porträt. An Historienbildern existieren der *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**), *Perikles an der Leiche seines Sohnes* von 1788 (**Kat. Nr. 14**), *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) das um 1791 entstandene Gemälde *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**), die *Heilige Dolcissima* (**Kat. Nr. 20**), der *Heilige Felice* (**Kat. Nr. 21**) und die *Sterbende Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) von 1796. An Landschaften sind die *Wasserfälle von Tivoli* (**Kat. Nr. 15**), die *Landschaft bei Ronciglione* (**Kat. Nr. 19**) von 1792, der *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) von 1796 und die zugeschriebene *Italienische Ideallandschaft* (**Kat. Nr. 16**) erhalten. An Porträts aus dieser Zeit ist das *Porträt der Charlotte von Kalb* (**Kat. Nr. 12**) überliefert. 1788 malte Schmidt die verschollenen Porträts eines „der schönsten Mädchen in Rom als Clio“ (**Kat. Nr. 51**) und das *Porträt von Karl Philipp Moritz* (**Kat. Nr. 50**). Zudem finden sich auch Hinweise auf Kopien, die in der älteren Literatur summarisch genannt werden<sup>465</sup>, wie „einige illuminierte Historische Zeichnungen“ (**Kat. Nr. 130**) für den Frankfurter Kaufmann und Kunstsammler Karl Wilhelm Thurneysen (1751–1806). Bei diesen Aquarellen handelt es sich sicherlich um Kopien nach bekannten Gemälden, da Thurneysen über Goethe auch von anderen Künstlern (zum Beispiel von Lips und Schütz) in Rom Zeichnungen bestellte und in seinem Brief vom 27. Juli 1788 an Goethe berichtet, dass die „illuminierten

<sup>461</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 5, S. 1; auch in den Akten HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Preisverzeichniss, 1876, Conv. IV. Fasc. 6, Nr. 80-84 ist die Lieferung erwähnt, wobei die Nummerierung vermuten lässt, dass es sich um 5 Gemälde handelt. – Ebenfalls in HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 4.

<sup>462</sup> Im Gegensatz zu Heidrun Ludwig, die hiermit eigene Bilder von Schmidt vergütet sieht. Kat. Darmstadt 1997, S. 283.

<sup>463</sup> Unklar ist, ob Schmidt das Gemälde von Rom direkt an Herz schickte oder ob es sich gar um eine Verwechslung mit einem gleichnamigen Künstler handelt. Bei der Unterscheidung von namensgleichen Künstlern, werden in den Erwerbungsakten allerdings Zusätze verwendet, wie z. B. „*ein feierliches Bild von Schmidt zu Frankfurt*“. HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 5, S. 3, 37.

<sup>464</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 19.

<sup>465</sup> So z. B. Füßli, der erwähnt, dass „seine Copien nach alten Meistern, [...] diesem Künstler sehr verdienten Ruhm“ erbracht hätten. Friedrich Campe betont: „Besonderen Ruhm haben ihm seine höchst getreuen Copien nach Gemälden alter Meister erworben.“ Und Julius Meyer erwähnt ebenfalls summarisch „mehrere Kopien nach berühmten ältern Meistern aus der italienischen und deutschen Schule.“ Füßli 1810, S. 1513; Campe 1833, S. 290; Meyer 1851, S. 1079.

Zeichnungen“ von Bury nach Michelangelo ihn „nur halbzufrieden“ stellten.<sup>466</sup> Burys Kopien nach Michelangelo, Raffael oder den Carracci waren ebenfalls in Aquarell ausgeführt.<sup>467</sup> Auch das kleine Bild eines Knaben (**Kat. Nr. 52**) – wahrscheinlich eine Miniatur –, welches Schmidt für Bury anfertigte, ist wohl als eine Kopie einzuschätzen wie auch das Doppelbild der Enkel des Starosten Korf (**Kat. Nr. 57**), welches Schmidt nach dem Gemälde von Alexander Macco in Miniatur ausführte.<sup>468</sup> Aus dem Kopieren konnte sich oftmals ein mehr oder weniger lukratives Geschäft entwickeln, denn gerade Kopien nach alten Meistern, die die Reisenden in Rom besichtigt hatten, waren als Mitbringsel äußerst beliebt.<sup>469</sup> Insbesondere Carracci und Domenichino hatten einen hohen Stellenwert unter den Malern des 18. Jahrhunderts, und so verwundert es nicht, dass die meisten in Rom lebenden Künstler Kopien und Studien nach diesen Malern anfertigten.<sup>470</sup> So ist auch von Schmidt eine Kopie nach Domenichinos *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) erhalten, die im 18. Jahrhundert als eigenhändiges Werk von Carracci galt. Thomas Weidner hat darauf hingewiesen, dass das Kopieren und Studieren nach den ‚Carracci‘-Fresken im Palazzo Farnese zum „Curriculum der *École de France*“ gehörte und die Eleven der französischen Akademie in Rom kostenlosen Zutritt zu dem Gebäude hatten, das zu dieser Zeit die Botschaft des Königsreichs Neapel und beider Sizilien beherbergte.<sup>471</sup> Auch zahlreiche deutsche Künstler fanden sich dort ein, wie zum Beispiel der Pfalz-Zweibrücker Hofmaler Johann Christian von Mannlich (1741–1822)<sup>472</sup>, der Lehrer von Schmidts Künstlerfreund Pitz, und selbst Jakob Philipp Hackert (1737–1807).<sup>473</sup> Die Kopie des *Diana und Callisto*-Freskos von Schmidt, um 1792 entstanden, ist eine interpretierende Kopie, die Schmidt an seinen heimischen Hof in Darmstadt schickte und die

<sup>466</sup> Brief von Karl Wilhelm Thurneysen am 27. Juli 1788 an Goethe, Briefe an Goethe 1980, Nr. 271, S. 125f.

<sup>467</sup> Siehe hierzu Dönike 2007, S. 78.

<sup>468</sup> So berichtet Alexander Macco in seiner Autobiographie: „Die Aufgabe war, zwei Enkel von ihm – Korf – sollte ich malen das Grabmal ihrer Mutter, seiner Tochter mit Rosen bekränzend. Kinder von 5-6 Jahren beiderlei Geschlechts. Das Bild fiel zur Befriedigung aus und der Hofmaler Schmidt, mein Freund, wurde beauftragt, solche in Miniatur zu kopieren, und später musste ich selbst solche noch einmal wiederholen.“ Macco Autobiographie 1828, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Gerrit Walczak.

<sup>469</sup> Allerdings führte diese große Popularität auch zu einer regelrechten Schwemme von Kopien unterschiedlichster Qualität, so beklagte sich etwa Johann Gottlieb Puhmann bei seiner Familie, dass es ihm schwerfiel, Kopien „zu verkaufen, denn ein jeder macht Kopien und müssen sie vor einen geringen Preis verkaufen, ohne einen Unterschied zwischen gut und schlecht zu machen.“ Brief von Johann Gottlieb Puhmann aus Rom am 12. März 1785 an seine Eltern, hier zit. nach Eckardt 1979, S. 204.

<sup>470</sup> Anton Raffael Mengs empfahl beispielsweise das Kopieren der alten Meister ausdrücklich und stellte eine Bewertungsskala der Abfolge auf. Neben Correggio, Raffael und Tizian sollten die Künstler insbesondere Carracci, Domenichino und Guercino studieren. Zu den Carracci konstatiert Mengs, dass sie „am besten gezeichnet haben, und [...] den guten Geschmack der Zeichnung gehabt haben.“ AK Kauffmann 1998, S. 114. – Auch Johann Christian von Mannlich beschreibt dies deutlich und studierte und kopierte rangfolggerecht bei seinem Romaufenthalt: „Nachdem ich in den Sammlungen und Kirchen die Werke Caraccios, Guidos und Domenichinos studiert hatte, verblieben mir noch Michelangelo und Raffael, die ich mir als die vollendetsten auf zuletzt sparte.“ Mannlich 1966, S. 130.

<sup>471</sup> Weidner 1998, S. 26.

<sup>472</sup> „Nach dem Anatomieunterricht machte ich in der Galerie Farnese Zeichenstunden nach den unsterblichen Werken des Hannibal Caraccio. [...] Während des Winters 1768 setzte ich meine Studien im Palazzo Farnese fort, um die schönsten Stücke dieser berühmten Galerie nochmals zu kopieren, da ich meine erste Studienmappe auf vieles Bitten und für gute Bezahlung einem Engländer gegeben hatte, der sie mit sich nahm.“ Mannlich 1966, S. 87, S. 101.

<sup>473</sup> Weidner 1989, S. 26.



dann von Ludwig Friedrich Schnell (1790–1834) gestochen wurde (**Kat. Nr. 158**). Überliefert ist ebenfalls, dass Schmidt 1787 nach den Fresken des Domenichino (eigentlich Domenichino Zapieri 1581–1641) in San Andrea della Valle in Rom kopiert haben soll.<sup>474</sup> Als echte Kopie ist der 1792 entstandene *Ecce Homo* (**Kat. Nr. 58**) nach Leonardo da Vinci zu bewerten, die von Füßli als „vom Urbilde nicht leicht zu unterscheiden“<sup>475</sup> beurteilt wurde. Der bereits zitierte Hinweis von Goethe auf Fra Angelico deutet zumindest auch auf Schmidts Interesse an der älteren italienischen Malerei des 14. bis 15. Jahrhunderts. Johann Heinrich Meyer nennt gerade den mit Schmidt befreundeten Altertumsforscher Aloys Ludwig Hirt, der „die in Vergessenheit geratenen Malereien des da Fiesole im Vatikan“ erforschte und den Künstlern in seinem Umfeld nahe gebracht habe.<sup>476</sup> Schmidt fertigte jedoch nicht nur Kopien nach alten Meistern oder zeitgenössischen Künstlern an, sondern sein 1796 entstandenes Gemälde der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) kopierte er selbst gleich drei- oder viermal (**Kat. Nr. 60, 61** und **Kat. Nr. 108**), wie auch seine *Artemisia* (**Kat. Nr. 47** und **Kat. Nr. 107**) in zwei Fassungen bekannt ist.

Schmidts Hauptaugenmerk lag auf der Historienmalerei, in der er sich den aktuellen Tendenzen des Klassizismus anschloss. Jacques-Louis David, Angelika Kauffmann und Gavin Hamilton wurden als Vorbilder herangezogen. Seine Historienthemen wählte Schmidt hauptsächlich aus der Geschichte und Mythologie. So sind anfänglich der *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**) und ein Gemälde mit dem *Kopf der Tertulla* (**Kat. Nr. 48**) entstanden. Nachdem Schmidt mit dem großformatigen Gemälde *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**) in Rom reüssierte, konzentrierte er sich vorwiegend auf die Historienmalerei. Er schuf um 1791 das Gemälde *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**), als dessen Pendant das verschollene, vermutlich ebenfalls um 1791 entstandene Gemälde *Abschied des Orest und Pylades aus dem elterlichen Haus* (**Kat. Nr. 55**) einzustufen ist. Auch das Historiengemälde *Die Schwester der Dido bittet Aeneas kniefällig nicht zu Schiffe zu gehen* (**Kat. Nr. 56**), welches ebenfalls in der großherzoglichen Sammlung in Darmstadt aufbewahrt war, ist um 1791 entstanden. Insbesondere das *Orest und Elektra*-Gemälde (**Kat. Nr. 17**) zeigt Schmidts Anpassung an den damaligen Kunstmarkt. So schuf er Werke, die ohne Auftrag entstanden sind, und wusste diese an Romreisende zu verkaufen. Prinz Friedrich von Schwarzenberg (1774–1795), der mit seinem älteren Bruder Fürst Joseph Johann von Schwarzenberg (1769–1833) und dem gemeinsamen Hofmeister und Erzieher der beiden Prinzen,

<sup>474</sup> Diese Vermutung stützt sich auf die frühe Publikation von Caroselli, der einen „F. Schimit – 1787“ erwähnt, der nach den Fresken kopiert habe. Diese Signatur sollte sich gemeinsam mit anderen Signaturen „sui pilastre del cornicione – luogo preferito dai studiosi per copiar più vicino gli originale“ befunden haben. Caroselli 1905, S. 10.

<sup>475</sup> Füßli 1810, S. 1513.

<sup>476</sup> Hier zit. nach Dönike 2007, S. 92, Anm. 77. – Dies bestätigt sich dahingehend, als dass im Nachlass von Luise von Anhalt-Dessau sich eine „Nachschrift der kunsthistorischen Vorlesung [von Hirt]“ erhalten hat, die in fünf Epochen gegliedert, deren erste von Giotto bis Fra Angelico (Fiesole) reicht. Landesarchiv Oranienbaum, Abt. Dessau A 9e Nr. 15 (27), siehe Hirt 2004, S. 361, Anm. 11.

Martin Forch (gest. 1814), nach Italien reiste, erwarb 1791 das Gemälde, das er bei einem gemeinsamen Besuch mit Marianne Kraus und der Gräfin von Erbach in Schmidts Atelier am Corso besichtigt hatte.<sup>477</sup> 1796/97 malte er das durch eine zeitgenössische Besprechung überlieferte Gemälde der *Raub des Astyanax* (**Kat. Nr. 62**).

Das früheste religiöse Bild in Schmidts römischer Zeit ist das verschollene, großformatige Gemälde *Adam und Eva hören den ersten Donner* (**Kat. Nr. 53**), das um 1790 nach Darmstadt gelangte und das vermutlich in den Jahren 1787/88 entstanden sein wird. Goethes hoch lobende Nennung des Bildes legt zumindest nahe, dass dieser das Gemälde noch in Rom gesehen haben wird.<sup>478</sup> Das alttestamentarische Thema scheint sich in der Zeit einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben; so malte auch Wenzel Peter 1787 in Rom ein großes Gemälde mit dem Titel *Adam und Eva im Paradiese*.<sup>479</sup> Schmidt kannte Peter, da er eine Porträtskizze von ihm anfertigte (**Kat. Nr. 126**). Neben den beiden Werken für den Dom in Sutri, der *Heiligen Dolcissima* (**Kat. Nr. 20**) und des *San Felice* (**Kat. Nr. 21**), ist 1797 das verschollene, ebenfalls durch eine Druckgrafik von Ludwig Friedrich Schnell (1790–1834) dokumentierte Gemälde *Christus erweckt Jairi Töchterlein* (**Kat. Nr. 65, 159**) entstanden. Alle diese religiösen Werke belegen – soweit die Kompositionen bekannt sind –, dass dieses Genre nicht zu den bevorzugten Themenfeldern Schmidts zu zählen sein wird.

Seit den 1790er Jahren beschäftigte sich Schmidt offenbar vermehrt mit der Landschaftsmalerei. Seine Weiterbildung als Landschaftsmaler erfolgte wohl im Zusammenschluss mit ausländischen Malern, die bei gemeinsamen Wanderungen in die Umgebung Roms die Landschaft zeichnerisch zu entdecken suchten.<sup>480</sup> Anhand der erhaltenen Gemälde und überlieferten Bildtitel hat Schmidt auf seinen Wanderungen den Albanersee, den Nemisee, Ronciglione und Tivoli<sup>481</sup> besucht (**Kat. Nr. 59, 64 Kat. Nr. 22, Kat. Nr. 19, Kat. Nr. 15**). Eines der frühen Landschaftsgemälde von Schmidt ist das um 1790 entstandene Gemälde *Wasserfälle von Tivoli* (**Kat. Nr. 15**) – ein beliebtes Motiv des römischen Umlandes –, das eine weite ideale Landschaftskomposition zeigt, die an die arkadischen Landschaften Claude Lorrains erinnert. Noch deutlicher an Lorrain angelehnt ist das bisher unbekannte,

---

<sup>477</sup> Siehe hierzu ausführlich unter der **Kat. Nr. 17** und AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007.

<sup>478</sup> Ingrid Sattel Bernardini datiert hingegen auf 1789 und geht davon aus, dass der Kontakt zu dem gerade angekommenen Johann Christian Reinhart Schmidt dazu bewogen habe, „die biblische Szene in einer schauerlich erhabenen Sturmlandschaft“ darzustellen. Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>479</sup> Öl auf Leinwand, 336 x 247 cm, Rom, Vatikanische Museen. Siehe auch Noack 1907, S. 416.

<sup>480</sup> Friedrich Noack stellt fest, dass die Wanderungen teilweise auch mehrere Tage dauern konnten, „teils aus Gründen der Sparsamkeit, teils weil es draußen in der Campagna und den Bergen nicht immer geheuer war [...]“. Das Räuberunwesen bedrohte zwar den einheimischen Reichen und den fremden Kavalier mehr als den ‚armen‘ Künstler, aber von der ungebildeten und abergläubischen Landbevölkerung an abgelegenen Orten mußte man allerlei Mißhelligkeiten gewärtigen.“ Noack 1927, Bd. 1, S. 370.

<sup>481</sup> Marianne Kraus berichtet, dass Tivoli „eigentlich der Ort [ist], wo jeder Landschaftsmaler von hier [Rom] auf den Sommer verlegt.“ Kraus 1791 (1996), S. 126.

zugeschriebene Gemälde der *Italienischen Ideallandschaft* (**Kat. Nr. 16**), das deutliche Kongruenzen zu Lorrains *Ansicht von Delphi mit einer Prozession* (**Abb. 51**) aufweist.

Neben diesen idealisierenden arkadischen Landschaften erreicht Schmidt auch eine Synthese zwischen Ideal und empirischer Naturbeobachtung. Ausgehend von Hackerts Prospekten rückt die topografisch genaue Schilderung der Landschaft auch bei Schmidt ins Blickfeld, die stets einen verifizierbaren Ortsbezug erkennen lässt. So überhöht Schmidt die *Ronciglione-Landschaft* (**Kat. Nr. 19**) von 1792 zu einer idealisierenden Prospektlandschaft. Zudem thematisiert er gerade mit der darin befindlichen Figurenstaffage den Blick der Fremden auf die Einheimischen. Ähnliches ist bei dem 1796 entstandenen *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) zu konstatieren, dessen Komposition zwar auch auf den Ideallandschaften fußt, aber eine noch stärkere Prospekthaftigkeit besitzt als die *Ronciglione-Landschaft*. Als Pendant zum *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) fungierte vermutlich das Bild des verschollenen *Albanersees* (**Kat. Nr. 59**), der wohl ebenfalls als ideale Prospektlandschaft aufgefasst war. Vier weitere Landschaften von Albano (**Kat. Nr. 64**) sind Ende der 1790er Jahre entstanden. Die späteste Landschaft von Schmidt, die in seiner neapolitanischen Zeit entstanden ist (**Kat. Nr. 27**), entfernt sich weit von diesem idealen Landschaftsbild und nähert sich einer romantischen Licht- und stimmungsdurchdrungenen Landschaftsauffassung an.

In den Jahren 1794 und 1795 ist erneut eine Lücke in Schmidts Biografie festzustellen; weder Werke noch Dokumente aus dieser Zeit sind bekannt, außer einer allgemeinen Bemerkung von Hirt in einem Brief am 28. Juni 1794 an Goethe, dass „Peter, Schmid der Historienmaler, Hecker, Gmelin, Maron, Angelica [...] sich forthin in ihren verschiedenen Sachen“ auszeichneten.<sup>482</sup> Erst 1796 finden sich wieder Hinweise. Es ist abermals Hirt, der in seiner Aufgabe als Cicerone sowohl die Fürstin Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau (1750–1811) als auch die dänische Dichterin Friederike Brun und den dänischen Altertumsforscher Georg Zoega (1755–1809) in Schmidts Atelier begleitete. Nachdem Hirt Luise von Anhalt-Dessau am 12. März 1796 zunächst ins Atelier von Wenzel Peter führte, was zum Ankauf eines Werkes führte, führen sie weiter zu Schmidt: „Von hier führen wir zu einem Teutschen Künstler, Mahler Schmidt, der verschiedene Gemähld[e] verfertigt hatte, eine Sterbende Kleopatra, andre klein Stücke und Landschaft[e]n, vier von Albano und dasiger Gegend“.<sup>483</sup> Gerade die *Sterbende Kleopatra* sollte bei Friederike Brun nachhaltigen Eindruck hinterlassen und bei ihrem Atelierbesuch im selben Jahr zum Ankauf zweier Bilder führen.<sup>484</sup> Friederike Brun kaufte den *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) und

---

<sup>482</sup> Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Bestand Goethe Eingegangene Briefe, GSA 28/6, hier zit. nach Tausch 2004, S. 302.

<sup>483</sup> Weiss 2010, Bd. 1, S. 201.

<sup>484</sup> Friederike Brun geborene Münster reiste nach ihrer Heirat mit Constantin Brun mehrmals durch Europa. Im Herbst und Winter 1795/96, 1802/03 und 1807 bis 1810 hielt sie sich in Italien auf. Brun 1800, S. 342-344.

die *Sterbende Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**). Sie schreibt: „Meine Freunde Hirt und Zoega, begleiteten mich zu diesem edelen und bescheidenen deutschen Künstler, den ich mit Hochachtung verließ. Man zeigt mir zuerst seinen eben vollendeten See von Nemi.“<sup>485</sup> Durch diese Begegnung kam Schmidt auch in Kontakt mit dem Hofmeister und Erzieher der Brun'schen Kinder (1795–96), dem Theologen Johann Pohrt (1771–1834)<sup>486</sup>, durch den er den *Albaner See* (**Kat. Nr. 59**) zum Kauf vorbringen wollte. Es gelang ihm, Carl Ludwig Fernow, der wiederum in engem brieflichem Kontakt zu Pohrt stand, als Fürsprecher für dieses Anliegen zu gewinnen. Pohrt wartete zu diesem Zeitpunkt auf eine Gemäldesendung aus Rom, die deshalb noch nicht verschickt worden war, weil die bestellten Rahmen noch nicht fertiggestellt waren. „Daß sie [die Rahmen] gut und sauber gearbeitet werden,“ so betont Fernow, „dafür stehen Schmidt und ich“<sup>487</sup>, und kommt im gleichen Atemzug darauf zu sprechen, dass Schmidt ihn gebeten hätte, „seine Landschaft vom Albanersee nochmahls in Vorschlag zu bringen, als Gegenstück zum See von Nemi. [...] Ihr habt Euern Willen. Er will sie für 50 Zecchinen lassen.“<sup>488</sup> Es ist anzunehmen, dass sich Schmidt zu dieser Zeit in Geldnot befand, wenn man bedenkt, dass er 1788 eine Zeichnung für 10 Zechinen an Goethe verkaufte, so sind 50 Zechinen für ein Ölgemälde, das als Gegenstück des *Nemisee* gedacht war und somit vermutlich auch ähnliche Maße hatte, verhältnismäßig wenig.<sup>489</sup> Die dringliche Nachfrage durch Fernow und der niedrige Preis lassen vermutlich schon das Heraufziehen politischer Unruhen und das beginnende Ausbleiben potenter Reisender erkennen.<sup>490</sup> Noch im selben Jahr findet Schmidt abermals Unterstützung durch Fernow, der im Neuen Teutschen Merkur unter dem 4. August 1797 fragt: „Der wackre Mahler Schmidt aus Darmstadt hat eine zweyte Kopie seiner Kleopatra vollendet. Wissen Sie einen teutschen Kunstliebhaber dazu?“<sup>491</sup>

---

<sup>485</sup> Ebd., S. 342.

<sup>486</sup> Johann Pohrt wurde 1771 in Riga geboren. Nach der Beendigung der Rigaer Domschule wechselte er nach Jena, um an der Universität Theologie zu studieren. Der Kontakt zu Carl Ludwig Fernow fällt in diese Zeit, wo sie sich im Hause der Demoiselles Schramm begegneten. Neben Theologie hörte er an der Universität vor allem Vorlesungen über Philosophie und Germanistik. 1794 wechselte er mit seinem Philosophie Professor Reinhold nach Kiel. Durch Reinhold lernte Pohrt in Kiel Friederike Brun kennen, bei der er als Erzieher ihres Sohnes Karl angestellt wurde und als ständiger Begleiter auf der Italienreise fungierte. Danach wurde Pohrt 1799 Pfarrer in Tirschen und Wellen, wo er 1800 Hanna Ehlers heiratete. Pohrt starb 1834 in Trikatzen. Vgl. Fernow 1793–1798, S. 45–47.

<sup>487</sup> Fernow an Pohrt am 12. Mai 1797, Fernow 1793–1798, S. 237f.

<sup>488</sup> Ebd., S. 238.

<sup>489</sup> Zum Vergleich sei darauf hingewiesen, dass Angelika Kauffmann ein Bildnis für 120 Zechinen und Vigée-Lebrun eines für 300 Zechinen verkaufte. Siehe Kraus 1791 (1996), S. 118.

<sup>490</sup> Es bleibt unklar, ob Friederike Brun den *Albanersee* auch tatsächlich erwarb oder ob das zweite Bild, das sie sich aus Italien nach Kopenhagen schicken ließ, die *Sterbende Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) war. Sodann wäre Fernows Erwähnung des *Albanersees* eine Verwechslung mit dem *Nemisee*: „Will die Brun eine Landschaft von Reinhart besitzen, welches ich zur Ehre ihres Geschmacks, und um den Makel welche sie demselben durch den Albanersee beygebracht hat, wieder auszulöschen hoffe; so sollte sie den Wald von ihm nehmen [...]“. Fernow 1793–1798, S. 259.

<sup>491</sup> Fernow 1797, S. 85f.; Sattel Bernardini 2008, S. 53.

## 6. Geistige Einflüsse – Carl Ludwig Fernows Lesezirkel

Johann Heinrich Schmidt partizipierte am geistigen Leben in Rom auch durch seine Teilnahme an Carl Ludwig Fernows römischem Lesezirkel, den dieser in der Villa Malta eingerichtet hatte.<sup>492</sup> Aus einem von Friedrich Noack eingesehenen Mitgliederverzeichnis aus dem Winter 1797/98 geht hervor, dass dem Zirkel insgesamt 26 Teilnehmer angehörten. Dazu zählten, neben Schmidt, der dänische Altertumsforscher Georg Zoega (1755–1809) und der Archäologe Johann Wilhelm Uhden (1763–1835). Die anderen Mitglieder waren vor allem Maler aus Deutschland; so nahmen neben den mit Fernow eng befreundeten Malern Asmus Jakob Carstens (1754–1798) und Johann Christian Reinhart (1761–1847) auch die Schmidt besonders nahe stehenden Künstler Friedrich Bury (1763–1823) und Friedrich Rehberg (1758–1835) teil. Hinzu kamen Jakob Wilhelm Mechau (1745–1808), Johann Erdmann Hummel (1769–1852), Joseph Anton Koch (1768–1839), Friedrich Müller gen. Maler Müller (1749–1825), Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820), Johann Gottfried Niedlich (1766–1837), Ferdinand Hartmann (1774–1842), Johann Jakob Grund (1755–1815), Georg Andreas Hoffmann (1754–1808) und Schuhmann sowie die Bildhauer Johann Jürgen Busch (1758–1820) und Heinrich Keller (1771–1832). Auch der Baumeister Roos, „die Herren“ von Bielfeld, Lombach und Bauer als auch die Gräfin Friederike Wilhelmine von Solms-Baruth, die Gönnerin Rehbergs – die sich beim Ankauf von Schmidts *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) so sehr über die Entscheidung des Prinzen Schwarzenberg echauffierte – sind in dem Mitgliederverzeichnis vermerkt.<sup>493</sup>

Bevor Fernow jedoch den Lesezirkel gründete, hatte er bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in Rom, im Winter 1795/96, „Vorlesungen über Ästhetik nach kantischen Prinzipien“<sup>494</sup> in der Wohnung des Prinzen August von England gehalten – genauer: in dem Zimmer von dessen Leibarzt Dr. Domeier<sup>495</sup> – und versammelte dort „fast die ganze deutsche Landmannschaft“.<sup>496</sup> Fernow berichtet an seinen ehemaligen Jenaer Professor Carl Leonhard Reinhold (1758–1823), bei dem er die ersten Vorlesungen über Kants Philosophie hörte: „Mein Auditorium, das aus Künstlern, Gelehrten und Kunstfreunden besteht ist 36 Personen stark.“<sup>497</sup> Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Schmidt zu diesem Hörerkreis zählte, der sich

---

<sup>492</sup> Schon Angelika Kauffmann hatte eine Form eines Lektürezirkels eingeführt. Neben den großen *conversazioni*, „zu denen bis zu achtzig Personen aus Politik, Wissenschaft und Kirche kamen“ und die eher einer großen Versammlung glichen, lud sie einen kleineren Kreis zum gemeinsamen Vorlesen ein. Baumgärtel 1989, S. 329.

<sup>493</sup> Vgl. Noack 1907, S. 136. Noack zitiert die Namen aus „einige[n] Hefte[n] von Meusels Neuen Miszellen 1995-97“ die „noch auf d. Deckel schriftl. Einträge betr. den Umlauf bei den Mitgl. des Lesezirkels“ enthalten, von denen „heute noch Reste im Besitz d. dtsh. Künstlervereins“ in Rom erhalten seien. Ebd. S. 373, Anm. 9.

<sup>494</sup> Siehe Fernow 1796.

<sup>495</sup> Noack 1907, S. 135. – Zu Vorlesung und Lesezirkel siehe u. a. Harnack 1896, S. 127f.; Noack 1907, S. 135f.; Einem 1935, S. 11f.; Feuchtmayr 1975, S. 27; Luck 1984, S. 22; Krönig/Wegener 1996, S. 170; Schmidt 1998, S. 142; Sack 2005, S. 86. – Friedrich Bury war mit Domeier näher bekannt, er erteilte ihm sogar Zeichenunterricht. Siehe Dönike 2007, S. 81.

<sup>496</sup> Koch, hier zit. nach Frey 1950, S. 213.

<sup>497</sup> Fernow in einem Brief an Carl Leonhard Reinhold am 12.11.1795, hier zit. nach Einem 1935, S. 11f.

zweimal die Woche in der Villa Malta versammelte. Fernows Schreiben vermittelt nachdrücklich die prekäre politische Situation: Durch die Bereitstellung der Räumlichkeiten entgingen die Künstler „dem Verdacht eines geheimen, verdächtigen Klubs [...], dem unsere abendlichen Zusammenkünfte gewiß ausgesetzt [sind], wodurch sie vielleicht gar gestört werden könnten.“<sup>498</sup> Schon Friedrich Noack berichtet: „Wegen des infolge der französischen Revolution geschärften Mißtrauens der päpstlichen Polizei war es nicht leicht, ein sicheres Versammlungslokal zu finden; man mußte sich unter den Schutz einer unantastbaren Person begeben, und da Dr. Domeier [...] an dem Leben der Deutschen Roms warmen Anteil nahm, so stellte er gerne dem Kunstprediger Fernow sein eigenes Zimmer zur Verfügung.“<sup>499</sup> Seinen inneren Impetus für die Durchführung der Vorlesungen begründet Fernow wie folgt: „Meine ersten Stunden haben das Glück gehabt, nicht zu mißfallen, und mir das Vertrauen für die künftigen erworben. Ich bestrebe mich, meine Vorlesungen besonders nach Ort und Person und dem Bedürfnisse der letzteren einzurichten; denn so angebaut die Phantasie mancher Künstler ist, so öd und wüst ist mehrenteils der Verstand. Das große Bedürfnis ist nun, diesen Menschen die ganze Wichtigkeit und Würde fühlbar zu machen, und dies ist der Hauptzweck meiner Vorlesungen.“<sup>500</sup> Ähnlich wie Goethe bemängelt Fernow die fehlende ‚Verstandesbildung‘ der Künstler und suchte gerade mit seinen Vorlesungen einen Gegenakzent zu setzen, was im deutschen Künstlerkreis zwiespältig aufgenommen wurde. So lehnten beispielsweise Koch und Zoega<sup>501</sup> die Fernow’schen Veranstaltungen nach anfänglicher Teilnahme vehement ab, Reinhart hingegen befürwortete diese. Dennoch hatten die Vorlesungen nach Kant’schen Prinzipien insgesamt eher geringen Erfolg, und so musste Fernow sein Vorhaben, im nächsten Winter seine Vorlesungsreihe fortzusetzen, aufgeben.<sup>502</sup> Stärker von Erfolg gekrönt war hingegen die Einrichtung der Bibliothek und des daran angeschlossenen Lesezirkels, bei dem Schmidt nachweislich teilnahm. Wie schon bei Fernows Vorlesungen stand bei der Einrichtung der Bibliothek in der Villa Malta Dr. Domeier abermals hilfsbereit zur Seite. Nach Friedrich Noack war er es, „der für die Landsleute in Rom die Allgemeine Zeitung, den Merkur, die Horen und andere neue kunstliterarische Erscheinungen aus Deutschland kommen ließ“<sup>503</sup>, den Umlauf der Zeitschriften regelte

---

<sup>498</sup> Ebd.

<sup>499</sup> Noack 1907, S. 135f.

<sup>500</sup> Fernow in einem Brief an Carl Leonhard Reinhold am 12.11.1795, hier zit. nach Einem 1935, S. 11f.

<sup>501</sup> Koch schreibt: „Hr. Fernow hält Vorlesungen über Ästhetik nach Kants Grundsätzen und hat fast die ganze deutsche Landmannschaft zu Zuhörern. Ich habe mir auch einfallen lassen mich einzufinden; bin es aber herzlich überdrüssig [...]. Lange halte ich das nicht aus; alle diese bekannten einfachen Sachen in neue und mühsame Kunstwörter travestiert zu hören.“ Zit. nach Frey 1950, S. 213. – Zoega schloss sich dem Urteil Kochs an. Siehe Noack 1907, S. 135.

<sup>502</sup> Siehe Noack 1907, S. 135.

<sup>503</sup> Die Übersendung der Bücher war sehr kostspielig, so schreibt Fernow am 8. August 1795 an Pohrt: „[...] denn wenn man sich, von hier aus [von Rom], Bücher aus Deutschland kommen läßt, so muß man gerade soviel für Porto bezahlen, als die Bücher an sich kosten“. Fernow 1793-1798, S. 70. – Die Einrichtung dieser Bibliothek war Fernow besonders wichtig. An Pohrt schreibt er: Es „ist meine einzige Unannehmlichkeit hier, daß man so ganz von aller deutschen Literatur abgeschnitten ist; indessen haben wir Deutsche hier doch die Literaturzeitung, Schillers Horen und den deutschen Merkur, die wir uns zur nothdürftigen Lektüre kommen lassen.“ Fernow an Pohrt am 8. August 1795, Fernow 1793-1798, S. 71, vgl. auch ebd., S.

und die kleine Bibliothek verwaltete, solange er in der ewigen Stadt weilte.<sup>504</sup> Neben Zeitschriften waren in dieser Bibliothek auch römische und griechische Klassiker in deutscher Übersetzung vorhanden, die man nach Zahlung eines Mitgliedsbeitrags<sup>505</sup> ausleihen konnte.

## 7. Der römische Künstlerstreit

Gerade durch die Bereitstellung der Zeitschriften wurde auch Fernows Besprechung der Ausstellung von Asmus Jakob Carstens, die dieser im April 1795 im Atelier des verstorbenen Pompeo Batoni ausgerichtet hatte<sup>506</sup>, im römischen Künstlerkreis bekannt, die letztlich zur Spaltung der Künstlergemeinschaft führte. Fernows Besprechung im Juni-Heft des *Neuen Deutschen Merkur* hatte die Aufwertung der Carsten'schen Kunst zum Ziel. Fernow sah durch die Werke von Carstens eine „neue Epoche der Kunst“ eingeleitet, die die anderen Künstler in Rom nicht zu erreichen in der Lage wären. Sein Künstlerlob gipfelt in einer Abwertung aller anderen: „So wie jetzt die zur bloßen Pinselei und Schönfärberei hinabgesunkene Kunst betrieben wird, darf sie gewiß weder auf Bildung des Geistes und Geschmacks, noch auf die Schätzung gebildeter Menschen begründeten Anspruch machen; und meines Bedünkens gibt es kein überflüssigeres, weniger nützliches Glied in der Gesellschaft als einen bildenden Künstler, der seine Kunst zwecklos und als bloßes Handwerk treibt.“<sup>507</sup> Nachdem dieser Aufsatz im deutschen Künstlerkreis bekannt wurde, suchten gerade diejenigen Künstler, die sich angesprochen fühlten, einen Fürsprecher zur Erstellung einer Gegenschrift. Sie fanden Friedrich Müller gen. Maler Müller, der ein Jahr nach der Fernow'schen Veröffentlichung im Dezember 1796 ein Pamphlet gegen Fernow und Carstens schrieb, das 1797 in den *Horen* publiziert wurde. Anreger respektive Wortführer der betroffenen Künstler scheint vor allem Schmidts Freund Friedrich Bury gewesen zu sein. So schrieb er, sichtlich betroffen, zuvor an Goethe, „wie abgeschmackt“ sich „Fernow [...] im Deutschen Merkur gezeigt“ habe: „ich kann nicht begreifen, wie man solche Aufsätze drucken lassen kann, indessen dieselben wider aller Wahrheit sind.“<sup>508</sup> Der Fürsprecher erwies sich jedoch als ambivalent, so die Einschätzung Harnacks: „Der ‚Teufelsmüller‘ mag eine diabolische Freude empfunden haben, als die Klassizisten, welche bisher seine Feinde und Verächter gewesen waren, nun um seine Hilfe flehten. Er war ein verbitterter, aber ein scharfsinniger Mann, und er war sich zweifellos dessen bewusst, dass, wenn er auf Carstens losschlug, er damit die Herren Bury, Schmidt, Rehberg

---

42; Noack 1927, Bd. 1, S. 372. – Immer wieder bemühte er sich brieflich, die neuesten Ausgaben der Zeitschriften zu bekommen und das teure Porto durch Sammelieferungen zu reduzieren.

<sup>504</sup> Noack 1907, S. 136.

<sup>505</sup> Ebd.

<sup>506</sup> Carstens stellte elf Werke im zweiten Stock des ehemaligen Ateliers des verstorbenen Pompeo Batoni in der Via Bocca di Leone 25 aus. – Zur Ausstellung siehe Noack 1907, S. 134; Büttner 1996; Tausch 1999, S. 263f.

<sup>507</sup> Fernow 1795, hier zit. nach Noack 1907, S. 134

<sup>508</sup> Bury an Goethe, hier zit. nach Harnack 1896, S. 132.

und Consorten noch viel schlimmer traf, wenn gleich sie selbst es nicht merkten.“<sup>509</sup> Dass Schmidt tatsächlich in diesen Streit involviert war, ist gerade durch die ihm nahe stehenden Künstler wahrscheinlich: Nicht nur Burys enge Beziehung zu Schmidt, sondern auch Rehberg, der gemeinsam mit Schmidt am Corso wohnte, und letztlich auch Maler Müller, der Jahre später eine erneute Gegenschrift – eine Verteidigungsschrift für Schmidt gegen August von Kotzebue – schreiben wird, lassen diese Vermutung sicherer werden.<sup>510</sup> Zudem meldete sich auch Aloys Ludwig Hirt zu Wort, indem er Goethe abschätzig von Carstens berichtete.<sup>511</sup> Die Zerstrittenheit der Künstler untereinander, insbesondere aber deren Missmut gegenüber Fernow<sup>512</sup>, lässt sich in besonderem Maße an einem Schreiben Meyers an Goethe ablesen: „In Rom ist das ganze Künstlervolk jetzt in zwei Parteien geteilt, die sich hassen, verfolgen, schmähen, beleidigen und manchen Unfug treiben. Die Billigkeit im Urteil ist ihre Stärke schon ehemals nicht gewesen, und jetzt noch weniger als ehemals; auch ist mir kund, wie in Schenken man sich schon der mächtigen Verbündeten in Deutschland rühmt.“<sup>513</sup> Im gleichen Atemzug urteilt Meyer über die Gegner von Carstens: Seine „Widersacher kommen ihm weder an Kunst noch Verstand bei; sie irren nicht nur, sondern sind verwirrt, und in dem Labyrinth der Finsternis, in welcher diese tapen, ist doch auch jeder Stern für sie erloschen.“<sup>514</sup> Das Urteil gipfelt in Meyers Bemerkung: „aber übrigens [...] bin ich versichert, Sie [gemeint ist Goethe] werden das Volk ebenso bald müde sein als ich es geworden bin, und sie faliren lassen.“<sup>515</sup> Dass Schmidt keinen Kontakt mehr zu Goethe und Meyer nach seiner römischen Zeit hatte, mag ein weiteres Resultat dieses Künstlerstreits sein.

## 7. Das Ende der römischen Zeit

Neben der Zerstrittenheit der deutschen Künstler in Rom werden auch die Auswirkungen der Französischen Revolution gerade Schmidts letzte Jahre in Rom besonders überschattet haben. Schon 1796 rüstete sich die Bevölkerung Roms vor den herannahenden französischen Revolutionstruppen. Zwar waren viele Künstler in Rom anfänglich noch fasziniert von den Maximen und Ideen der Französischen Revolution, was sich jedoch drastisch veränderte, als die französischen Truppen

---

<sup>509</sup> Harnack 1896, S. 133.

<sup>510</sup> Siehe hierzu das Kapitel: A III 2. Im Kreuzfeuer der Kritik – Weimarer Kunstaussstellung, Kotzebue, Müller.

<sup>511</sup> Siehe Harnack 1896, S. 133.

<sup>512</sup> Besonders deutlich wird dies in einem unpubliziert gebliebenen Aufsatz von Joseph Anton Koch: „Aber dieser schöngestige Waffenträger [gemeint ist Fernow] stieß zu sehr in das Füllhorn des überschwänglichen Lobes, um den Ruhm des guten Asmus Carstens damit zu düngen, daß Unkraut für ihn daraus wuchs, das heißt, Ideen über den tüchtigen Künstler; es erboste ein großer Haufen Künstler, fähiger und unfähiger, hierüber, daß der „Teutsche Merkur“ so seltsame Märe über die Kunst und den Carstens über die Alpen aussprengte, so daß man nicht wusste, was man hierüber sagen sollte; was der ästhetische Posauner vergrößerte, verkleinerten die andern, beide Parteien hieben über die Schnur.“ Joseph Anton Koch, Gedanken eines in Rom lebenden Künstlers über die Kunst in den letzten Dezennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts, Rom 1810, hier zit. nach den Auszügen, ausgewählt und erläutert von Hilmar Frank in: AK Carstens/Koch 1989, S. 27.

<sup>513</sup> Brief von Meyer an Goethe, hier zit. nach Harnack 1896, S. 134, zit. auch bei Noack 1907, S. 137.

<sup>514</sup> Brief von Meyer an Goethe, hier zit. nach Harnack 1896, S. 135.

<sup>515</sup> Ebd., S. 134.



1797/98 in Italien einfielen. Gerade in dieser Zeit erscheint Schmidt das erste Mal in einer italienischen Zeitschrift. Im Januar-Heft der *Annali di Roma* von 1797 wird das Historiengemälde der *Raub des Astyanax* (**Kat. Nr. 62**) von Schmidt ausführlich beschrieben, das „un onorevol posto nella storia dei progressi della Pittura“ erhalten solle.<sup>516</sup> Neben der detaillierten Beschreibung des Werkes, des dargestellten Momentes, der Figuren sowie der Lesehandlung kommt der Autor zu dem das Werk würdigenden Schluss: „Dopo questa fedele composizioa[n]e può ognuno per se stesso conoscere la semplicità della ben intesa composizione, e la forza meravigliosa dell'espressione, al che contribuisce di molto la magia del sodo, e natural colorito delle tinte vere, della verità, e della natura, che trionfano in tutto il quadro. Nulla dunque possiamo aggiungere, se non che congratularci coll'eccellente Pittore per una tela cotanto insigne, e pregevole, ed animarlo 2 sostener sempre più col suo maestro pannello le glorie della pittura.“<sup>517</sup>

Bereits einen Monat später, mit den ausbrechenden Unruhen im Februar 1797, verließen viele Ausländer angesichts der marodierenden Soldaten die Stadt. Nach der Niederlage der päpstlichen Truppen bei Faenza<sup>518</sup> und der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Tolentino setzte ein beispielloser und staatlich sanktionierter Kunstraub ein, dem sich auch der Kirchenstaat nicht entziehen konnte; über 100 Meisterwerke mussten an Napoleon abgetreten werden und wurden abtransportiert.<sup>519</sup> Ein Jahr später, im Februar 1798, ließ Napoleon Rom mit 20.000 Mann besetzen und proklamierte dort die römische Republik; der Papst wurde gefangen genommen. Es folgten Plünderungen, Hungersnöte und Inflation<sup>520</sup>, die die Bevölkerungszahl stark verminderten. Fernow zeichnete in einem Brief vom Dezember 1796 an Pohrt ein anschauliches Bild von der Situation in der Stadt, die von Ungewissheit und Unsicherheit geprägt war: „Unser Rom hat, seit Ihr es verlassen habt, seine Physiognomie auffallend verändert. Statt der Prozessionen, von barfuß büßenden Schönen, statt der Missionen und Seligsprechungen die uns diesen Sommer ennuyirt haben, erfreuen uns jetzt die jungen Kriegshelden, die wie Pilze nach dem Regen u. wie die Schmetterlinge an warmen Frühlingstagen hervorschlupfen. Soldaten werden geworben, mondirt, dressirt, benedicirt u. in die Romagna abgeschickt, u. unsere

---

<sup>516</sup> Belle Arti 1797, S. 47.

<sup>517</sup> Ebd., S. 48.

<sup>518</sup> Über das Ereignis berichtet Fernow: „Aber noch denselben Tag verbreitete sich in die Zeit von wenig Stunden ein terror punicus über ganz Rom, als ob alles verloren wäre. Alle Gassen standen voll Gruppen, die sich unaufhörlich bildeten und zerstreuten; jeder ging horchend umher; es war, als ob ein elektrischer Schlag alle Gemüther gelähmt hätte; denn an diesem Tage traf die Nachricht von dem ersten Verlust der päpstlichen Armee bey Faenza und der Einnahme von Ancona ein, u. da der Römer nicht sehr in der Landkarte bewandert ist, so glaubte man jetzt, die Franzosen seyen schon vor den Thoren. Die Lähmung des Muths hat sich bis in den heiligen Zirkel der Congregazion verbreitet, u. bis in die Paläste der Großen; noch in derselben Nacht wollte alles was kein gut Gewissen hat aus Rom entfliehen. Es war ein allgemeines dumpfes Susurro die ganze Nacht hindurch und schien einen nahen Sturm zu verkündigen.“ Fernow 1793–1798, S. 205.

<sup>519</sup> Vgl. Wescher 1976.

<sup>520</sup> Vgl. zum alltäglichen Geschehen in Rom 1797 mit all seinen Schrecken und persönlichen Schicksalen: Brief von Carl Ludwig Fernow aus Rom am 29. Dezember 1797 in: Der Neue Teutsche Merkur, hrsg. von Martin Wieland, Januar 1798, Bd. 1, Weimar 1798, S. 101-104.

Pasticetti, die sonst leicht und luftig mit dem Abbatemäntelchen durch die Gassen säuselten klirren jetzt schrecklich besäbelt mit donnerndem Stiefeltritt daher und auf dem trotzig gestutzten Huth nickt der furchtbar drohende Helmbusch. Die Mönchskutten u. Uniformen machen jetzt ein buntscheckiges Carneval; so lange unsere Streitbaren noch in Rom sind geht alles gut, aber wie wird es im Felde stehen?“<sup>521</sup> Diese schwierige politische Situation führte zur Abreise vieler Künstler, denen vielfach durch den Weggang beziehungsweise das Ausbleiben kaufwilliger Reisender<sup>522</sup> die Lebensgrundlage bereits entzogen worden war. Im Mai 1797 beispielsweise versuchte auch Fernow Rom in Richtung Neapel zu verlassen<sup>523</sup>, was letztlich scheiterte, da er keinen Paß erhielt. Schmidt hingegen gelang es, sich und seine Familie um die Jahreswende 1797/98, kurz vor der endgültigen Besetzung Roms durch die napoleonischen Truppen am 10. Februar 1798, nach Neapel in Sicherheit zu bringen. Werner Karg vermutete, dass womöglich der englische Gesandte Fagan ihm bei der Ausreise behilflich gewesen war. Den terminus ante quem liefert ein Brief Carl Ludwig Fernows an Johann Pohrt vom 14. Januar 1798, worin es heißt: „Denis ist nach Neapel gezogen; der Mahler Schmidt gleichfalls.“<sup>524</sup> Diese Information wird von Fernow in einem Schreiben vom 1. Oktober 1798 im *Neuen Teutschen Merkur* publiziert: „der Darmstädter Schmidt und Denis ein geschickter flamändischer Landschaftsmahler, haben Rom mit Neapel vertauscht.“<sup>525</sup>

Schmidts Romaufenthalt erweist sich sowohl in privater als auch in künstlerischer Hinsicht als zentrale Lebensstation, da er sich zum einen durch die anfängliche Integration in die deutschen Künstlerkreise mit den aktuellen Geisteshaltungen und Denkweisen sowie den künstlerischen Neuerungen vertraut machte und zum anderen durch den Prozess der familiären Integration seine soziale Stellung in der italienischen Gesellschaft festigen konnte. Schmidts Umtriebigkeit im Künstlermilieu ist durch die

<sup>521</sup> Fernow 1793–1798, S. 162f.

<sup>522</sup> Fernow schreibt am 9. Dezember 1797 an Pohrt: „Sonst ist bis jetzt kein einziger deutscher Fremder hier“ (mit Ausnahme der Humboldts). Ebd.

<sup>523</sup> In einem Brief an Pohrt schildert Fernow die restriktiven Umstände: „Euer Entschluß, mich nach Neapel zu vocieren ist mir eben recht und lieb. Schaffe mir nur den Paß und ich werde nicht säumen, Euch in Ischia eine Visite zu machen. Was der Post nicht anzuvertrauen ist, will ich so sicher als möglich convoyieren. Vielleicht bekommst Du den Paß durch Tischbein, oder wenn ihr gar einen Kanal durch Hackerts Kabale leiten könntet! Von hier aus ists unmöglich einen zu bekommen; und wenn der liebe Gott unter diesen Umständen nach Neapel reisen wollte, er würden keinen erhalten. Ich überlaß es also ganz Deiner Minierkunst, ob Du einen Paß für mich herausschroten kannst. Daß der Prinz [August Friedrich von Hannover-England], – wenn übrigens das Factum wahr ist, – keinen Paß für die englischen Mahler hat bekommen können, hat seinen Grund wohl darin, weil es Engländer sind. – Du kannst mich, wenn Du den Paß für mich fo[r]derst, für einen Mecklenburger melden und mich nur als Mahler angeben. Die Preußen und die Gelehrten werden wahrscheinlich dort verdächtig seyn; und im Grunde bin ich ja auch so wenig Eins als das Andere.“ Brief vom 7. Mai 1796. Fernow 1793–1798, S. 98, siehe auch S. 107, 112, 124 und 127. – Selbst wenn es gelang, einen Pass zu erhalten, gab es strenge Kontrollen bei der Einreise: „Über den ungeheuren Despotismus u. Spionismus in Neapel erschollen hier ungeheure Klagen. Es geht so weit, daß man den Fremden an der Grenze jetzt beym Visitieren auch salva venia die Beinkleider abzieht, welches erst vor wenigen Tagen zween Fremden arriviert ist.“ Brief von Fernow an Pohrt vom 15. April 1797, ebd. S. 233.

<sup>524</sup> Fernow 1793–1798, S. 287. – Friedrich Noack hingegen behauptet, dass Schmidt im Sommer 1798 erst nach Neapel übersiedelte. Noack 1907, S. 419. – Ingrid Sattel Bernardini geht davon aus, dass Schmidt vor Oktober 1798 nach Neapel ging. Sattel Bernardini 2008, S. 54.

<sup>525</sup> Fernow 1798, S. 281.

Erwähnungen und Hinweise seiner Zeitgenossen belegt und lässt sich nur bis zu einem gewissen Grade nachvollziehen. Neben seinen Kontakten zu Künstlern und Reisenden, der Teilnahme an Fernows Lesezirkel, dem Musizieren und gemeinsamen Malen mit Künstlerkollegen in der Campagna, dem Erhalt eines römischen Spitznamens und seinen offensichtlichen Kunsthandelsambitionen<sup>526</sup> war seine beachtete Ausstellung mit dem von seiner Jugend her bekannten Pfalz-Zweibrücker Hofmaler Pitz ein wichtiger Baustein zu einer Etablierung im römischen Künstlerkreis.

---

<sup>526</sup> Siehe das Kapitel: A III 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

### III. NEUANFANG IN NEAPEL

#### 1. Die ersten Jahre in Neapel

Die historische Situation der süditalienischen Hafenstadt Neapel war über einen langen Zeitraum hinweg von Fremdherrschaft bestimmt. Nachdem Don Carlos, Sohn Philipps V. von Spanien, Neapel 1734 den Habsburgern abgerungen hatte, entstand hier unter Karl III. ein unabhängiges Königreich. 1759 übernahm dessen Sohn Ferdinand IV. die Regentschaft und regierte als König von Neapel und ganz Unteritalien und Sizilien. Neapel galt in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts als ein besonders sicherer Ort, da die Franzosen am 10. Oktober 1796 eigens einen Frieden mit dem Königreich geschlossen hatten. Die Stadt war zu dieser Zeit mit circa 400.000 Einwohnern die größte Italiens und sogar nach London und Paris die drittgrößte Stadt Europas; Rom hingegen hatte nur etwa 170.000 Einwohner.<sup>527</sup>

Schmidt übersiedelte spätestens im Januar 1798 mit seiner Familie nach Neapel. Wo er wohnte, ist bislang unbekannt.<sup>528</sup> Als er in der Metropole ankam, waren die Gebrüder Hackert – Jakob Philipp Hackert war Hofmaler unter Ferdinand IV. (1759-1825), Johann Wilhelm Tischbein (1751-1828), seit 1789 Direktor der königlichen Kunstakademie, Christoph Heinrich Kniep (1755-1825), Jean-Pierre Péquignot (1765-1807) und Schmidts „Freund“<sup>529</sup> Ernst (Ernest) Morace (1766-1820)<sup>530</sup> vor Ort. Simon

---

<sup>527</sup> Gärtner 2005, S. 240.

<sup>528</sup> Unwahrscheinlich ist die Wohnsituation in den Handwerkerquartieren, die der württembergische Schriftsteller Philipp Joseph von Rehfuës so plastisch beschreibt: „In mehrern Gegenden der Stadt Neapel sind einzelne Straßen, welche fast ganz alleine von einer Art von Malern bewohnt werden, zu deren gutem Fortkommen es gehört, daß der Vesuv von Zeit zu Zeit einen Auswurf macht. Die Meisten haben ihre Buden an Orten, wo sie die Aussicht auf den Berg genießen, und sind, im Fall er eine Bewegung macht, Tag und Nacht auf der Lauer, ihm jede derselben abzusehen.“ „Beinahe jedes Gewerbe hat – wie dies überhaupt ehemals in ganz Italien der Fall war – sein bestimmtes Quartier, oder wenigstens eine eigene Straße. Dadurch wird ein edler Wetteifer unter den Handwerkern / unterhalten, weil die schlechte Waare sich unter der guten um so deutlicher unterscheidet. Auch werden dadurch die Preise fester, und der Betrug verhindert, eine Sache über ihren Werth anzuschlagen.“ Rehfuës 1808, Bd. 1, S. 79f. – Bei diesen Malern dürfte es sich vorwiegend um Andenkenmaler handeln, die die bekannten Gouachen Neapels, die sich bei den Reisenden großer Beliebtheit erfreuten, malten: Diese Maler „haben in dieser Art von Malerei eine solche Fertigkeit, daß ihr Auge sich mit der Hand auf eine ungewöhnliche Weise versteht, und beide sich gegenseitig zuarbeiten, ohne daß sie die geringste Kunde von einander zu nehmen scheinen. Nur selten senkt sich ihr Blick von dem fernen Berge auf das Blatt nieder, wo ihn eben ihre Hand im verjüngten Maaßstabe nachbildet. In jeder Größe geben sie den Berg und die verschiedenen Epochen seiner Zerstörung, / von dem Umfang, daß man das Gemälde in eine Dose fassen kann, bis zu den sehr großen Transparenten, welche wirklich beinahe die Wahrheit der Natur erreichen. Und Alles dieses um so geringe Preise, daß, ich will nicht sagen die Kunst, nicht einmal die Fertigkeit bezahlt ist. Wer den Berg einmal bestiegen hat, kann auch die Darstellung desselben in der Periode haben, da er ihn besuchte. Wie leicht befriedigt man sich mit dem Porträt einer geliebten Person, wenn sie nur getroffen ist? Auch für seltene Scenen der Natur gewinnen wir eine Art von Liebe, wenn es uns schwer geworden ist, uns ihnen zu nähern, oder ein glücklicher Zufall uns nur begünstigt hat. Die Erinnerung daran bleibt natürlich immer in unserer Seele; vergißt man je seine Gestalt, die man geliebt hat? Aber warum sucht man sich beide auch ausser sich so gerne noch im Bilde zu erhalten?“ Rehfuës 1808, Bd. 2, S. 164f.

<sup>529</sup> So zumindest legt es eine Aussage von 1801 nahe: „So wählte er [Morace] aus den Zeichnungen [...] seines Freundes in Rom, des Hrn. Schmid (aus Zweybrücken) Skizzen die Canens.“ Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace 1801, S. 93f.

Denis, der wie Schmidt von Rom übersiedelte, lebte ebenfalls in Neapel. Ein Jahr nach Schmidts Übersiedlung gab es jedoch auch in Neapel schwere Unruhen. Ferdinand IV. hatte sich trotz des Friedensvertrages von 1796 schon 1798 mit Österreich, Russland und Großbritannien verbündet und drang bis nach Rom vor. Die Folge war das Einmarschieren französischer Truppen in Neapel im Januar 1799, die die Stadt zum ersten Mal eroberten, nachdem Ferdinand IV. bereits am 23. Dezember 1798 nach Sizilien geflohen war. Am 21. Januar 1799 wurde die „Parthenopäische Republik“<sup>531</sup> ausgerufen, die jedoch nur bis Juni 1799 (insgesamt 144 Tage) bestand, als Kardinal Fabrizio Dionigi Ruffo mit seiner ‚Bauernarmee‘ die Rückeroberung gelang. Am 13. Juni marschierte er in Neapel ein – die Franzosen waren bereits zwischen dem 7. und 9. Mai abgezogen – und Neapel war militärisch auf sich gestellt. Am 21. Juni unterschrieben die Patrioten die Kapitulation, die jedoch vom britischen Flottenbefehlshaber Horatio Nelson (1758–1805) für nichtig erklärt wurde. Nelson ließ unter dem Namen Ferdinands IV. die neapolitanischen Republikaner grausam verfolgen und ordnete viele Hinrichtungen an.<sup>532</sup> Ferdinand IV. kehrte im Januar 1800 nach Neapel zurück, Neapel wurde wieder Königreich und obwohl die Integrität des Königreichs vertraglich mit Napoleon festgelegt wurde, musste Ferdinand IV. im Frieden von Florenz am 18. März 1801 den „Stato dei presidi“ abtreten und französische Besatzer in seinem Königreich dulden.<sup>533</sup>

Wie Schmidt diese politischen Unruhen überstand, ist derzeit nicht bekannt. Viele Künstler verließen die Stadt, insbesondere diejenigen, die im Umfeld des Bourbonenhofes tätig waren: Jakob Philipp Hackert beispielsweise nahm während des Lazzaroni-Aufstandes am 20. März 1799 gemeinsam mit seinem Bruder Georg, Wilhelm Heinrich Tischbein und dem dänischen Konsul Heigelin (1744–1820) ein dänisches Schiff Richtung Livorno.<sup>534</sup> Auch Ernst Morace verließ die Stadt und ließ sich zeitweilig in Nürnberg nieder, wo er unter anderem die Radierung nach Schmidts Zeichnung *Picus und Canens* (**Kat. Nr. 141** und **Kat. Nr. 156**) bei Frauenholz herausgab.<sup>535</sup> Kniep, Péquignot und Denis hingegen

---

<sup>530</sup> Morace, der an der Stuttgarter Akademie studierte, kam 1794 nach Rom, wo er Schmidt vermutlich kennen lernte. Spätestens seit 1796 war er in Neapel, denn ein auf den 6. März 1796 datiertes Empfehlungsschreiben gab Morace Thorvaldsen bei seiner Abreise von Neapel nach Rom an Guiseppe Carnesecca mit (da Thorvaldsen den Brief jedoch nie dem potentiellen Empfänger überreichte, hat sich das Schreiben im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen erhalten.) Dem Eintrag des *Journals des Luxus und der Moden* zufolge war er am Königshof unter Ferdinand IV. „vorteilhaft angestellt“. Nach der Flucht Ferdinands IV. nach Palermo kehrte Morace nach Deutschland zurück und ließ sich für einige Zeit in Nürnberg nieder. *Amor und Psyche, Picus und Canens* von E. Morace 1801, S. 93f.; Thiele 1852–56, Bd. 1, S. 46.

<sup>531</sup> Die Bezeichnung der Republik leitet sich von der seit Vergil so genannten dichterischen Namensgebung „Parthenope“ für Neapel ab. Zum Mythos der Sirene Parthenope Spina 2009. – Zur Parthenopäischen Republik siehe auch Siebenmorgen 2009.

<sup>532</sup> Über 100 Männer und zwei Frauen wurden auf der Piazza Mercato hingerichtet, andere wurden zu lebenslanger Haft verurteilt. Siehe Siebenmorgen 2009, S. 313.

<sup>533</sup> Rasch 2007, S. 4.

<sup>534</sup> Krönig/Wegner 1996, S. 162.

<sup>535</sup> „Beym Einrücken der Franzosen in Neapel und nach der Abreise des königl. Hofes, bey dem Hr. M. vorteilhaft angestellt war, verließ auch er die verödete Hauptstadt. Seit mehreren Monaten hielt er sich, dem Kriegsgetümmel von Stelle zu Stelle

blieben in Neapel.<sup>536</sup> Sicher ist, dass Schmidt in dieser Zeit weiterhin seine Pension vom Hessen-Darmstädter Hof bezog und er noch immer dessen höchst besoldeter Pensionär war. Zwischen 1798 und 1800 erhielt er jährlich zwischen 789 und 900 Gulden.<sup>537</sup>

Zwei Jahre nach seiner Übersiedlung sind die ersten Gemälde nachweisbar, sieht man von der 1799 entstandenen Zeichnung *Amor und Psyche* (**Kat. Nr. 132**) ab: Es entstanden „einige geschichtliche Landschaften [...] nach den Abentheuern von Rinaldo Rinaldini“ (**Kat. Nr. 69**)<sup>538</sup>, des 1799 von Goethes Schwager Christian August von Vulpius (1762–1827) publizierten, sehr populären Romans *Rinaldo Rinaldini – Der Räuberhauptmann*.<sup>539</sup> Lord Bristol, eigentlich Frederick August Hervey, 4. Earl of Bristol, Bischof von Derry (1730–1803), erwarb von Schmidt im Jahr 1800 für die enorme Summe von 2.000 Dukaten zwei *Ansichten von Neapel* (**Kat. Nr. 66, 67**).<sup>540</sup> Bristol war während des Winters 1799/1800 in Neapel und traf dort mit Schmidt zusammen, wobei sie sich wahrscheinlich schon in Rom kennen gelernt haben dürften. Der Ankauf der beiden Gemälde für die enorme Summe von 2.000 Dukaten lässt an einen ‚Stützkauf‘ Bristols denken, wenngleich Friedrich Weinbrenner von geringeren Summen zu berichten weiß: Jeden Tag gibt Bristol für Kunstwerke „hundert Dukaten gewöhnlich, bei außerordentlichen Gelegenheiten auch wohl das doppelte“ aus.<sup>541</sup> Nun handelt es sich bei der an Schmidt gezahlten Summe jedoch um das Zehnfache. Gerade die politische Situation in Neapel wie auch die 1801 deutlich reduzierte Pensionszahlung verdichten die Vermutung zu Schmidts schwieriger

---

ausweichend, in Nürnberg auf, wurde aber auch hier neuerlich eingeholt. [...]“ *Amor und Psyche*, Picus und Canens von E. Morace 1801, S. 94.

<sup>536</sup> Striehl 1998, S. 8.

<sup>537</sup> 1798 waren es 845 Gulden; 1799 789 Gulden und 1800 900,56 Gulden. HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 8-10.

<sup>538</sup> Füllli 1810, Bd. 2, S. 1513. – Vgl. auch Karg 1984, S. 107; Sattel Bernardini 2008, S. 56.

<sup>539</sup> Der Roman gehört zu einer Gruppe von Ritter- und Räuberromanen, die am Ende des 18. Jahrhunderts die „politische Passivität“ des Bürgertums kompensierte. Kindlers Literaturlexikon, München 1974, Bd. 19, S. 8186.

<sup>540</sup> Füllli 1810, Bd. 2, S. 1513. – Vgl. auch Karg 1984, S. 105; Sattel Bernardini 2008, S. 56. – Zwei Jahre vor dem Kauf, 1798, wurde Bristol in Rom von den Franzosen verhaftet, sein gesamter Kunstbesitz beschlagnahmt und er selbst im Mailänder Castello Sforzesco inhaftiert. Unmittelbar nach seiner Gefangennahme machten insgesamt 345 Künstler eine Eingabe zu seiner Freilassung beim französischen Generalschatzmeister Haller, die aber erfolglos blieb. Als Lord Bristol Anfang des Jahres 1800 schließlich wieder entlassen wurde, beauftragte er noch auf dem Rückweg den Maler Alexander Day, ein Dankes-Festessen für alle diejenigen Künstler in Rom zu organisieren, die die Petition unterschrieben hatten. Ob Schmidt an diesem Fest teilnahm, das am 31. Januar 1800 stattfand, ist nicht belegt. Siehe Noack 1919, S. 695; Moderne Kunstchronik 1984, S. 146. – Noack spricht 1907 noch von 343 Künstlern. Noack 1907, S. 141. – Friedrich Noack weiß jedenfalls zu berichten, dass Bristol trotz seiner stark verminderten Zahlungsfähigkeit an seinem luxuriösen Lebensstil festhielt (Noack 1919, S. 695) und dass er durchaus auch Künstlern in Finanznöten durch ‚Stützkäufe‘ unter die Arme griff. Bristol traf „einmal an der Cestiuspyramide in den achtziger Jahren den Schweizer Landschaftsmaler Peter Birmann, der damals in drückender Armut lebte“. Bristol „schaute ihm zu, wie er Studien zeichnete und kaufte ihm gegen hohe Zahlung alles ab, was der Künstler gerade fertig hatte, so daß dieser abends im Caffé Greco freudestrahlend den Genossen sein unverhofftes Glück berichten konnte.“ Ebd., S. 697. – Obwohl Lord Bristol im Jahr 1800 seinen von den Franzosen beschlagnahmten Kunstbesitz für 10.000 Pfund wieder herauslösen konnte, wurde dieser schon ein Jahr später, 1801, erneut beschlagnahmt, nunmehr durch den in französischen Diensten stehenden Maler Jean-Baptiste Wicar (1762–1834), den späteren Direktor der 1806 neu begründeten Kunstakademie. Seine Sammlung wurde nicht mehr zurückgegeben. Ebd., S. 695.

<sup>541</sup> Friedrich Weinbrenner, Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben, hrsg. von Kurt K. Eberlein, Potsdam 1920, S. 124.

finanzieller Situation. Der Hessen-Darmstädter Hof zahlte 1801 zunächst eine geringere Pension in Höhe von 200 Gulden mit der Bemerkung „*Kost in 1802*“. 1802 erhielt er dann die doppelte Summe von 1.740 Gulden, mit der auch der Rest des Vorjahres abgegolten wurde.<sup>542</sup> Der 1801 erfolgte Verkauf seiner an Correggio zugeschriebenen *Modestia* an Zeller,<sup>543</sup> die seit 1795 in Schmidts Besitz war, verdeutlicht seine finanzielle Not; so äußert er sich auch in einem Brief an den Käufer: „*wenn ich reich wäre, so würde dieses / Gemählde niemals von meiner Seite kommen.*“<sup>544</sup>

Belegt ist Schmidts Kontakt zu dem dänischen Konsul Christian Herrmann Heigelin (1744–1820). Heigelin, der seit 1766 in Neapel ansässig war und 1787 den Titel des dänischen Generalkonsuls erhielt, stammte aus Stuttgart, war Bankier, Kaufmann und Spediteur und hatte eine bedeutende Kunstsammlung aufgebaut.<sup>545</sup> Seine Villa auf dem Capo di Chino war ein – so berichten es Reisende – offenes Haus, in dem Gäste willkommen waren<sup>546</sup>, um Villa und Garten mit all den zusammengetragenen „Grotten, Kolumbarien, Nachahmungen pompeijischer Ruinen, umhergestreute Säulenschäfte und zerbrochenen Statuen“<sup>547</sup> zu besichtigen. Neben einer Sammlung von etruskischen Vasen hatte er auch eine Vorliebe für die zeitgenössische Malerei,<sup>548</sup> insbesondere für Landschaftsmalerei und besaß Gemälde von Denis, Knip, Hackert, Reinhart u. a., die im so genannten Casino untergebracht waren.<sup>549</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass Heigelin auch Gemälde von Schmidt

---

<sup>542</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 11f.

<sup>543</sup> Siehe ausführlich das Kapitel: A III 7 Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

<sup>544</sup> Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 10. August 1803, der sich auf den Verkauf der *Modestia* von 1801 bezieht, LA BW STFR, Bestand B 23/5, Nr. 19, S. 140.

<sup>545</sup> Von 1790 bis 1793 war er zudem Geschäftsträger der dänischen Gesandtschaft in Neapel. Zu Heigelin siehe AK Schwäbischer Klassizismus 1993, Kat.-Bd., Kat. Nr. 78, S. 174 (dort die Büste Heigelins von Philipp Jakob Scheffauer, 1792, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum).

<sup>546</sup> Ludwig Hermann Friedländer berichtet 1816: „Die letzten Tage in Neapel sind mir durch einige köstliche Genüsse und Beweise der edelsten Gastfreundschaft unvergesslich geworden. Den letzten Sonntag verlebte ich in der Villa Heigelin, die auf dem Capo di Chino eine wunderschöne Lage hat. Ihr Besitzer ein deutscher Landsmann aus Schwaben, doch seit funfzig Jahren in Neapel wohnhaft, gehört zu den seltenen Naturen, zu denen man sich gleich hingezogen fühlt, und deren ganzes schlichtes, klares und herzliches Wesen den innern Werth des Menschen verbürgt. Auch ist der wackre Mann allgemein geschätzt und seine weitläufige Besitzung, die jedem bescheidenen Gaste offen steht, ein Gegenstand der Schaulust und Bewunderung.“ Friedländer 1820, Bd. 2, S. 258f. – Auch Louis Spohr (1784–1859), der 1817 in Neapel war, berichtet: „Einen sehr vergnügten Tag haben wir auf der Villa des Banquier Heigelin zugebracht, die in der Strada Nuova ebenfalls auf einem Berge liegt und von der man eine prachthvolle Aussicht genießt.“ Spohr 1861, Bd. 2, S. 22.

<sup>547</sup> Friedländer 1820, Bd. 2, S. 259. – Auch Louis Spohr: „Der alte Heigelin, ein lebenswürdiger, braver Deutscher, hat diese seine Schöpfung mit so viel Herrlichkeiten, als Grotten, Ruinen, Tempeln, Bassins u. s. w. ausgeschmückt, dass man auf einen so kleinen Raum wirklich nicht mehr zusammendrängen könnte. Obgleich nun das Ganze in der Anlage ein wenig kleinlich ist, so bietet es doch im Einzelnen viel Vorzügliches dar.“ Spohr 1861, Bd. 2, S. 22. – Die Villa existiert heute nicht mehr.

<sup>548</sup> Er war beispielsweise der Käufer des Goethe-Porträts in der Campagna von Tischbein (**Abb. 22**).

<sup>549</sup> „Sehr artig ist das Casino eingerichtet und beurkundet durch eine feine Auswahl von Kunstsachen den Geschmack des edlen Besitzers. Außer vielen Zeichnungen und Gemälden von Hackert, Pequignon, Knip, Tischbein sc. ist eine Sammlung kampanischer Vasen sehr sehenwerth.“ Friedländer 1820, Bd. 2, S. 259. – Elisa von der Recke beschreibt die Gemäldesammlung bei einem Besuch von 1806: „Nach der Mahlzeit besuchten wir die Gemäldesammlung unseres freundlichen Wirthes. Sie ist klein, enthält aber ausgezeichnete Werke, alle von neuern Künstlern. Von Hackert habe ich nichts besseres gesehen, als was ich hier fand; jedoch eine Landschaft von Denis beschäftigte noch mehr meine Aufmerksamkeit. Aber ein Gewittersturm von Reinhart erschien mir und jedem Beschauer als das vorzüglichste Stück der

besaß. 1801 besuchte Schmidt Heigelin, der wieder nach Neapel zurückgekehrt war, und betrachtete den neu getätigten Ankauf einer Landschaft von Reinhart, die im Mai 1801 in Neapel ankam.<sup>550</sup> Heigelin teilte Reinhart mit, dass „viele hiesige Künstler [...] bereits ihre Bewunderung und Freude“<sup>551</sup> über sein Bild bezeugt hätten. Mit „hiesige[n] Künstler[n]“ ist unter anderem auch Schmidt gemeint, der mit Reinhart im Austausch stand und von diesem um seine Kritik bezüglich des Bildes befragt wurde.<sup>552</sup> Schmidt charakterisierte das Gemälde ausführlich und gelangte zu dem Schluss: „Ihr Gemälde ist ein Meisterstück, und wer mir dawider etwas sagt, fällt bei mir in Ungnade.“<sup>553</sup> Darauf folgt seine polemische Einschätzung der neapolitanischen Künstler und womöglich seiner eigenen Schüler, die er als „neapolitanische Pfuscher“ und „Gesindel“ bezeichnet und die er „täglich vor dieses Gemälde“ schicken würde, „damit sie sehen, wie man die Natur wiedergeben müsse. [...] Unter den Neapolitanischen Künstlern ist leider kein einziger, der ein solches Kunstwerk versteht; denn dies ist eine Rasse fauler und lasterhafter Polissons, einen und einen halben ausgenommen; sie fallen mit der Nase den ganzen Tag auf die schöne Natur, ohne sie zu betrachten, stillgeschwiegen, dass sie sie studierten. Sie können sich also leicht vorstellen, wie ich sie halte – dies Gesindel incommodirt mich oft, ohne dass sie sich jemals bessern.“<sup>554</sup> Neben Heigelin stand Schmidt auch mit der Bankiersfamilie Meuricoffre in Kontakt, für die er das *Porträt der Henriette Meuricoffre* (**Kat. Nr. 25**) fertigte, bei dem anzunehmen ist, dass es sich um ein Doppelporträt handelt, so dass auch das Porträt ihres Ehemanns Robert für Schmidt in Frage kommt.

## 2. Im Kreuzfeuer der Kritik – Weimarer Kunstaussstellung, Kotzebue, Müller

1802 geriet Schmidt neben weiteren Künstlern, wie Friedrich Bury (1763–1823), Philipp Friedrich Hetsch (1758-1838), Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), Johann Heinrich Ramberg (1763–1840), Johann August Nahl d. J. (1752–1825), Christian Ferdinand Hartmann (1774–1842) u. a. ins Kreuzfeuer um Goethes Weimarer Preisaufgaben. In der *Zeitung für die elegante Welt Berlin* erschienen von einem

---

ganzen Sammlung. [...] Ein sogenanntes Effektstück, wie je ein Werk diesen Namen verdienen kann, ist ein Ausbruch des Vesuvs, alle Darstellungen, die ich noch davon gesehen habe, übertreffend: von Lusieri, einem jungen Künstler, der gegenwärtig eine Reise nach den griechischen Inseln macht. [...] Auch eine meisterhafte Zeichnung kann ich nicht übergehen: Psyche's Vergötterung von Gagneraux, einem jungen nicht mehr lebenden Franzosen.“ Recke 1815, Bd. 3, S. 82f.

<sup>550</sup> Baisch 1882, S. 129.

<sup>551</sup> Brief von Christian Herman Heigelin aus Neapel am 2. Juni 1801 an Johann Christian Reinhart in Rom, zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 331.

<sup>552</sup> Der Brief Reinharts an Schmidt ist verschollen, jedoch betont Schmidt in seiner Antwort vom 23. Juni „Sie verpflichten mich in Ihrem Schreiben zu einer Kritik über Ihr Gemälde, und ich muss Ihnen gestehen, dass ich bei meinem ersten Brief daran dachte.“ Brief von Schmidt in Neapel am 23. Juni 1801 an Reinhart in Rom, Brief verschollen, abgedruckt in Baisch 1882, S. 129f.; Feuchtmayr 1975, S. 331f.

<sup>553</sup> Ebd.

<sup>554</sup> Ebd. – Abgedruckt in Baisch 1882, S. 129f.; Feuchtmayr 1975, S. 331f.



anonymen Autor mehrere fiktive Besprechungen der Weimarischen Kunstaussstellung von 1802<sup>555</sup>, die im Duktus an die von Johann Heinrich Meyer verfassten Beschreibungen der Ausstellungen der Preisaufgaben erinnern, jedoch als deren „Persiflage“ (Wieland)<sup>556</sup> zu deuten sind. In pejorativer und sarkastischer Art und Weise werden dort Werke besprochen. Keiner der hier angeführten Künstler hatte jedoch Werke zu der Weimarischen Kunstaussstellung von 1802 eingereicht, die unter dem Hauptthema „Perseus und Andromeda“ stand. So liest man unter der Nummer 14 der angeblich eingereichten Gemälde: „Oehlgemählde von Herrn Hofmahler Schmidt in Rom“.<sup>557</sup> Zu dem fiktiven Gemälde erscheint folgende vernichtende Kritik: „Eine schöne fleißige Ausbildung, eine leichte reine Behandlung, gut geworfen und weich ausgemahlte Falten, und ein schöner klarer Ton sind die wesentlichsten Vorzüge dieses Bildes. Diese, so wie der bessere Styl in den Formen, die zwar kein tiefes, gründliches Studium der Anatomie und der Natur, aber doch ein gutes Auffassen der Antike und der bessern ältern Meister beweisen, müssen für den innern höhern Gehalt, den man an diesem Bilde ganz vermisst, entschädigen. Selbst den Figuren mangelt es gar zu sehr an Geist, Kraft und Bewegung, besonders hat Perseus ein schwaches schwankendes Ansehen und drückt weder in Stellung noch Gestalt den Helden aus. Bei der großen Geschicklichkeit, die dieser Künstler besitzt, wäre ihm ein höherer poetischer Schwung, überhaupt eine etwas größere Idee von der Kunst sehr zu wünschen. Die schöne Leichtigkeit würde dann erst seinem Werk einen wahren Werth geben, wenn sie mehr als Mittel denn als Zweck erscheinen wollte.“<sup>558</sup>

Inwiefern Schmidt von diesem Artikel erfuhr und ob er versuchte, Stellung zu beziehen, ist derzeit nicht bekannt. Johann Heinrich Ramdohr (1763–1840) jedenfalls setzte sich zur Wehr und vermutete folgerichtig, dass er in einen Streit der Parteilichkeiten hineingezogen werden sollte. Von ihm war unter der Nr. 10 eine Zeichnung besprochen worden, die er nie eingereicht hatte, so dass er sich umgehend an die Berliner Zeitung wandte, um den Namen des Verfassers zu erfahren, und „rückte eine Erklärung über das Falsum in verschiedene öffentliche Blätter ein“.<sup>559</sup> Die Zeitung gab Ramdohr zur Antwort, dass es sich lediglich um „ein Kunstspiel“ gehandelt habe.<sup>560</sup> Verschiedene Personen wurden als Autoren dieser Schrift verdächtigt, so unter anderem Schadow, August Wilhelm Schlegel, Genelli, Catel und

---

<sup>555</sup> Weimarische Kunstaussstellung 1802, Nr. 120-124, S. 957-960, 965-968, 989-993 vom 2., 9., 12., 14. und 16. Oktober 1802.

<sup>556</sup> Wieland bezeichnet die Besprechungen als „muthwilligen und boshaften Spaß“ und als „bloße leichtfertige Persifflage“. Wieland an Ramdohr am 22. November 1802 aus Weimar, abgedruckt in Conze 1870, S. 103. – Johann Daniel Sander in einem Brief an Carl August Böttiger am 13. November 1802 als „witzige Persiflage“, zit. in: Dokumentation Merkel 1992, S. 425.

<sup>557</sup> Weimarische Kunstaussstellung 1802, Nr. 123, S. 982.

<sup>558</sup> Ebd., S. 983.

<sup>559</sup> Conze 1870, S. 102.

<sup>560</sup> Ebd. – Wieland bezeichnet die Besprechungen als „muthwilligen und boshaften Spaß“. Wieland an Ramdohr am 22. November 1802 aus Weimar. Ebd., S. 103.

Theodor Heinrich August Bode.<sup>561</sup> Für die meisten war jedoch diese fiktive Besprechung ein willkommenes Amusement und „selbst die nächsten Freunde, lachten“ auf Goethes Kosten.<sup>562</sup> Tatsächlich stammten die Texte von Carl August Böttiger (1760–1835), der mit Hilfe Herders die Schrift gegen Goethe – der sich im Übrigen besonders darüber echauffierte – und Meyer verfasste, letztlich auch zum Nachteil der genannten Künstler.<sup>563</sup>

Da wohl sehr viele Beschwerden eingegangen waren, fühlte sich der Herausgeber zu einer Stellungnahme genötigt, die wohl die Beruhigung der Gemüter bezwecken sollte: „Die letztere Partie des Aufsatzes über die Weimarische Ausstellung ist erst während des Abdrucks der ersten drei Lieferungen (von der vorigen Woche) eingegangen. Sie scheint aber die Ahnung des Herausgebers, die in ihm schon vorher bei manchen Stellen aufgestiegen war: es möge mitunter doch wohl zu viel Strenge des Urtheils und gar einige Partheilichkeit in der Aestimation mancher berühmten Künstler obwalten, nicht undeutlich zu bestätigen. Wäre ihm sogleich die Uebersicht des Ganzen geworden, so dürfte er wahrscheinlich, des sonst unverkennbaren Werthes künstlerischer Ansichten ungeachtet, angestanden haben, einer fast bedenklichen Freimüthigkeit und Ironie Raum zu geben.“<sup>564</sup>

Neben dieser für Schmidt negativen Publizität erfuhr sein Gemälde *Adam und Eva* (**Kat. Nr. 53**) in einer Veröffentlichung aus demselben Jahr von einem anonym bleibenden Autor eine ausgesprochen positive, nahezu euphorische Kritik. Der Autor, der bereits 1796 im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* einen im Wortlaut nahezu identischen Aufsatz zu *Adam und Eva* publizierte,<sup>565</sup> lobte erneut das in der Gemädegalerie in Darmstadt gesehene Bild als ein „Werk [...], das der Kunst seines Vaterlandes Ehre bringt“<sup>566</sup> und bezeichnete es neben einer ausführlichen Beschreibung als jenes, welches sich in der Galerie besonders auszeichne hinsichtlich „Charakter“, „Haltung“, „Zeichnung“ und „Kolorit“.<sup>567</sup>

Für das Jahr 1804 sind mehrere Bilder, die Schmidt in Neapel fertigte, durch August von Kotzebue (1761–1819) besprochen worden. Kotzebue, der auf seiner Italienreise die unterschiedlichsten

---

<sup>561</sup> Siehe Dokumentation Merkel 1992, S. 423 -434.

<sup>562</sup> Ebd., S. 425.

<sup>563</sup> Ebd., S. 426.

<sup>564</sup> Weimarische Kunstaussstellung 1802, Nr. 124, S. 994. – Deutlicher dann unter dem 4. November 1802: „Es ist kein Wunder, das sich nach einem so unerhörten Frevel die Künste und unpartheischen Kunstfreunde zu regen anfangen, zumal da Männern, wie dem verdienten Hrn. Prof. Meyer, ja selbst auch dem Hrn. v. Göthe, so sehr zu nahe getreten ist, der sich noch so große Verdienste um den Kunstgeschmack grade durch seine Preisaufgaben und mehr noch durch die Beurtheilungen der eingesandten Werke erwirbt, wovon jedes Urtheil leicht mehr werth seyn dürfte, als der ungetheilte preis selber.“ Anonym, Nöthiger Schlüssel einer im 120-124 Stück der Zeitung f. d. e. W. abgedruckten Beurtheilung der Weimarischen Kunstaussstellung, Zeitung für die elegante Welt Berlin. Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater, 2. Jahrgang, 1802, Nr. 132, S. 1055.

<sup>565</sup> Adam und Eva von Schmidt 1796, S. 540-542.

<sup>566</sup> Reminiscenzen 1802, S. 273-276.

<sup>567</sup> Ebd.

Künstlerateliers aufsuchte, darunter in Neapel auch dasjenige von Simon Denis, begab sich im November 1804 in Schmidts Atelier, wo er einige Historiengemälde und ein Bild mit einem religiösen Sujet besichtigen konnte. Kotzebue sah die *Schlafende Venus und Amor* (**Kat. Nr. 70**), *Die Sabinerinnen, welche sich mit ihren Kindern zwischen die kämpfenden Römer und Sabiner stürzen* (**Kat. Nr. 72**), *Simson, ruhend im Kampf mit den Philistern, dem Delila eine Schale zur Erquickung reicht* (**Kat. Nr. 71**) und *Jasons Flucht mit Medea* (**Kat. Nr. 73**).<sup>568</sup> Seine Kritik zu diesen Gemälden, die er 1805 publizierte, fiel harsch, spöttisch und beißend aus. Zu dem Maler selbst merkte er an: Schmidt „ist ein Pensionair von Hessen-Darmstadt, und man versichert, er sey einer der besten, wohl gar der beste Geschichtsmahler in Neapel. Wenn das ist, so bedaure ich die Kunst, denn Herr Schmidt mahlt nicht übel, aber der lebendige Athem des Genies ist seinen Werken nicht eingehaucht.“<sup>569</sup> Dieser Einschätzung folgte später auch Philipp August Pauli 1818, indem er feststellte: „Schmidt versprach viel in seiner Jugend, er hat wenig geleistet. Seine Zeichnungen sind korrekt; er malt schöne Gewänder und wendet Fleiß an. Aber er ist ohne Erfindungstalent; seine meisten Bilder sind nach alten Kupferstichen entworfen, beinahe copiert, späterhin, in Rom benutzte er die Antike zu sehr. Die Grazie fehlt, Leben und Wärme mangelt seinem Fleische, seine Umrisse sind hart, sein Colorit ist elfenbeinartig. Hätte er mehr aus sich und aus der Natur geschöpft, so würde er einer unserer ersten Künstler seyn.“<sup>570</sup>

Kotzebues Veröffentlichung von 1805 ist vernichtend, eine spöttische Polemik, die Schmidts künstlerisches Schaffen umfassend zunichte zu machen sucht. In Kotzebues dreibändiger Reisebeschreibung äußert er sich neben Kunstwerken, Städten und Bräuchen auch über die in Italien lebenden Künstler. So gerät nicht nur Schmidt in die Kritik, sondern u. a. auch Schick, Koch, Camuccini und viele andere. Christoph Weiß hat darauf aufmerksam gemacht: „Wo immer der Name Kotzebue in der Zeit auftauchte, hatten die Romantiker – und nicht nur sie – ein *Gott sei uns gnädig* auf den Lippen.“<sup>571</sup> Nur wenigen Künstlern gegenüber lässt Kotzebue ‚Gnade‘ walten, wie z. B. Simon Denis, der ein nahezu hymnisches Lob erhält, oder auch Hackert und Reinhart. Kotzebues Spott entzündete sich an Schmidts Formfindung und Kompositionsgabe. Die dargestellten mythologischen und christlichen Gestalten deutete er als mangelhafte entmythologisierte Erscheinungen, denen eine gewisse Belanglosigkeit eigen sei: Bei *Venus und Amor* (**Kat. Nr. 70**) erschien ihm „Amor als altkluger Junge, der aussieht, als wolle er zu seiner Mutter sagen: es ist nicht gesund, so lange zu schlafen.“<sup>572</sup> Die Flügel des Liebesgottes seien wie „Habichtsflügel“, woraufhin Schmidt freimütig entgegnete: „es wären Hühnerflügel, er habe sie nach der Natur gemahlt.“ Kotzebue: „Ich meine, Amor sollte weder mit

<sup>568</sup> Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62ff.

<sup>569</sup> Ebd., S. 62, zit. auch bei Karg 1984, S. 107; vgl. auch Sattel Bernardini 2008, S. 56f.

<sup>570</sup> Pauli 1818, S. 8.

<sup>571</sup> Weiß 1990, S. 211.

<sup>572</sup> Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62.

Habichts- noch mit Hühnerflügeln herumflattern.“<sup>573</sup> Auch an *Simson und Delila* (**Kat. Nr. 71**) ließ Kotzebue kein gutes Haar und sah in der kompositorischen Reduktion eine große Beliebigkeit begründet: „Er könnte das Bild eben so gut für einen jungen Herkules, und die Dirne für Dejaniren ausgeben, ja, die Handlung ist so alltäglich, daß sie noch auf unzählige Helden des Alterthums passen würde.“<sup>574</sup> Ein Hauptkritikpunkt sei zudem „der berühmte Eselskinnbacken, die malerische Waffe des tapferen Jünglings. Es giebt wohl schwerlich einen erbärmlichern Gegenstand für die Kunst“.<sup>575</sup> Die Komposition der *Sabinerinnen* (**Kat. Nr. 72**) sei „bunt und kalt wie eine gefrorne Fensterscheibe“<sup>576</sup> und zudem ermangele es Schmidt an historischem Wissen, denn „ein Mann, der sich so keck auf Livius und Plutarch beruft, hätte wissen sollen, daß zur Zeit des Sabinerraubs, Rom nicht mit diesen herrlichen Tempeln und Säulengängen von allen fünf Ordnungen prangte. Die ersten Tempel waren verzweifelt klein und unansehnlich.“<sup>577</sup> Zu dem naheliegenden Vergleich mit Davids Komposition kann sich Kotzebue nur zu dem Ausruf hinreißen lassen: „O großer David! fürchte nicht, daß ich mich so sehr vergessen werde, eine Parallele zu ziehen.“ Als Abschluss seiner vernichtenden Kritik behandelt Kotzebue schließlich noch Schmidts Landschaftsauffassung, bei der er sein Gesamtbild nur bestätigt sieht: „Landschaften sind nun vollends nicht Herrn Schmidts Stärke. Eine Nacht, welche Jasons Flucht mit Medeen darstellt, ist weniger als mittelmäßig, obgleich der Künstler mit wahrer Vaterliebe davon spricht.“<sup>578</sup>

Ausgehend von Kotzebues 1806 in französischer Sprache erschienener Reisebeschreibung sollte dieses vernichtende Urteil über Schmidt in der französischen zeitgenössischen Literatur eine positive Umkehrung erhalten: Denn in der dortigen Reiseliteratur, die auf Kotzebues *Souvenirs* Bezug nahm, gingen Schmidt und Simon Denis z. B. im *Journal général de la Littérature de France* als die „zwei berühmtesten Maler“ Neapels ein.<sup>579</sup> Diese Charakterisierung entstand vermutlich nur deshalb, weil Kotzebue lediglich Schmidt und Denis als die einzigen Neapler Maler besprochen hatte. Die Einschätzung wiederholt sich 1808 in der *Bibliothèque universelle des voyage* – nahezu wortgleich.<sup>580</sup>

---

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Ebd., S. 62f.

<sup>575</sup> Ebd.

<sup>576</sup> Ebd., S. 63f.

<sup>577</sup> Ebd.

<sup>578</sup> Ebd., S. 64.

<sup>579</sup> „Mais il s'est permis d'apprécier le mérite des deux plus fameux peintres de Naples d'alors, l'un, peintre d'histoire, M. Schmidt, dont l'auteur est bien loin de goûter les productions, soit dans le genre d'histoire, soit dans le paysage; l'autre un paysagiste distingue, M. Denis, dont les ouvrages firent une grande impression sur lui, quoiqu'il n'eût aucun goût pour ce genre“. *Journal général de la Littérature de France* 1806, S. 86.

<sup>580</sup> Hier noch mal der Wortlaut mit kleineren Abänderungen zu 1806: „mais il s'est permis d'apprécier le mérite des deux plus fameux peintres de Naples d'alors ; l'un, peintre d'histoire, M. Schmidt, dont le voyageur paroît avoir peu goûter les productions, soit dans le genre d'histoire, soit dans celui du paysage; l'autre, un paysagiste distingue, M. Denis, dont les ouvrages firent une profonde impression sur lui, quoique, de son aveu, il n'eût aucun goût pour ce genre.“ *Bibliothèque universelle des voyage* 1808, S. 516.

1807 veröffentlichte Friedrich Müller gen. Maler Müller (1749–1825) eine Gegenschrift in ähnlich verfasstem Duktus, denn wie Schmidt waren auch andere Künstler von der Polemik Kotzebues betroffen.<sup>581</sup> In einem Brief an den Grafen Karl von Seinsheim bemerkt Müller, dass das Ziel dieser Gegenschrift nicht „ihn [Kotzebue] selbst zu züchtigen [sei], das wäre ein leichtes sondern beym Aufdecken seiner Blöße, dem ungezämnten Troß estätischer Rennthiere, die alle vorbereitung in Italien laufen, und sich gebärden als haben sie alles erjagt, dabey ein bischen angst zu machen.“<sup>582</sup>

Müller erwähnt eingangs, dass Kotzebue mit seiner Schrift „einige in Italien lebende deutsche Künstler“ unberechtigterweise verurteilt habe, und dass er dies nun richtigzustellen beabsichtige: „Wir machen mit dem Maler Schmidt, der sich schon seit einiger Zeit in Neapel aufhält [...] den Anfang.“<sup>583</sup> Nachdem Müller Kotzebues Urteilsvermögen in Zweifel gezogen hatte – er würde seine „Kritiken zufällig nach dem Wurfe von Würfeln“ schreiben –, stellt er die Frage, warum Kotzebue dann bei vielen anderen Künstlern, die „sich bei Weitem nicht mit Schmidts Talenten messen dürfen, so überflüssig seinen Weihrauch“ verschwenden würde. Müller fragt, warum er Schmidt, „einen wackerern Bürger, Familienvater und verdienstvollen Künstler“, der Kotzebue „mit Höflichkeit in seiner Wohnung aufgenommen, mit den Früchten seines Talents unterhalten“ habe, „den Dolch – welche Raserei – nach dem Herzen“ dieses Künstlers gezückt habe.<sup>584</sup> Auch macht er auf die Gefahr aufmerksam, dass er mit einer solchen Kritik Schmidts Hofmalerstatus in Gefahr bringen könne: „Wenn der Hof zu Darmstadt, mehr Gewicht seinen [Kotzebues] Kläffereien beilegend, durch einen übereilten Entschluß zum Nachtheile dieses Künstlers seinen bösen Willen ausgeführt hätte: wie könnte er [Kotzebue] vor seinem eigenen Gewissen, wie vor der Anklage jedes Bidermanns sich rechtfertigen, daß er so schnöde die Ruhe einer braven Familie gestört habe?“<sup>585</sup> Kotzebues vernichtendes Urteil scheint jedoch keinen Keil in Schmidts Verhältnis zu seinem Hof getrieben zu haben, da seine jährliche Pension bis zu seinem Tod fortgezahlt wurde.

Zu Schmidts *Simson und Delia* (**Kat. Nr. 71**) führt Maler Müller aus: „In dem er [Kotzebue] seinen Mangel an ästhetischer Einsicht aufdeckt, bekennt er zugleich sein Unvermögen in sicherer Abwägung seiner Ausdrücke: denn er bemerkt nicht, daß der Tadel, welchen er gegen dieses Kunstwerk ausläßt, solchem zu feinstem Lobe gedeihe und daß er die Säule, welche zu fremder Unehre begünstigt ward, zur eigenen Schande ausbaue.“<sup>586</sup> Bei der von Kotzebue harsch kritisierten Exponierung der Eselskinbacke verfällt Müller in Ironie: „Das Verfehlte, worüber er spottete, lag also nicht in der

---

<sup>581</sup> Müller 1807. – Müllers Schreiben erschien 1807 bei Schwan und Götz in Mannheim. Insbesondere Ludwig Tieck motivierte Müller zum Verfassen der Schrift. Er war auch derjenige, der das Manuskript von Rom nach Mannheim brachte. Siehe ausführlich Weiß 1990, S. 213, Anm. 4, S. 221.

<sup>582</sup> Brief an den Grafen Karl von Seinsheim am 30. Dezember 1805, hier zit. nach Weiß 1990, S. 214.

<sup>583</sup> Müller 1807.

<sup>584</sup> Ebd.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Ebd.

Verknüpfung der Gruppe, nicht in der Ausbildung der Charaktere, sondern, wer hätte es sich träumen lassen? im Eselskinnbacken! der wie ein fürchterliches Memento mori den Verfasser angrinst. Daß ihn auch der Maler so indelikat mit einem Anblick, gegen welchen er sich schon so tapfer in der Galerie Doria gewehrt hatte, hier erschrecken müssen! [...] Sagten wir nicht, daß vom Eselskinnbacken her sein kritisches Geschrei schalle?“<sup>587</sup>

Kotzebues Urteil über die *Sabinerinnen* (**Kat. Nr. 72**) steht Müller mit vollkommenem Unverständnis gegenüber, so dass er ihm jegliches Einfühlungsvermögen in künstlerische Prozesse abspricht: „Denn außer den theoretischen Kenntnissen wird hierzu die richtige Einsicht in den praktischen Teil der Malerei erfordert und ein höchst gewisses Ahnden jeder Wirkung und Absicht, wozu nur geborene Kenner (wir finden hiervon bei ihm nicht die geringste Spur) gelangen, und welches mit des Künstlers Erfahrung, gleich zwei Rossen einem Siegeswagen, immer voraneilt.“<sup>588</sup> Mit diesen Äußerungen stellt sich Müller auf die gleiche Argumentationsebene wie Kotzebue, dessen Sicht offenbar stark von persönlichen Vorlieben und Befindlichkeiten geprägt war. Müllers Verteidigungsschrift erweist sich vor diesem Hintergrund als eine ebenso emotional vorgetragene Verteidigung, die einen sehr einseitigen Einblick in das Kunstkritikerwesen in Schmidts Umfeld bietet. Interessanterweise findet sich 1810 in diesem Zusammenhang eine bisher nicht in der Literatur rezipierte Antwort Kotzebues an Müller. 1810 publizierte Kotzebue in seinen *Neuen kleinen Schriften* ein Kapitel mit der Überschrift *Ein lustiger Appendix*<sup>589</sup>, indem er zunächst darauf hinweist, dass er Müllers Schrift erst im Dezember 1808 wahrgenommen hätte. Kotzebue echauffiert sich zunächst sarkastisch über Müllers Schrift und das darin dargelegte Unvermögen seiner angeblich eigenen Urteilkraft über Kunst. Bezeichnenderweise äußert sich Kotzebue diesmal über keinen weiteren Künstler außer über Schmidt, denn die Kritik Müllers an seiner eigenen Person sah er in diesem Fall wohl als ein besonderes Ärgernis an: „Nur Eines muß ich rügen, weil es ein wenig gar zu maliziös ist. Ich soll nämlich – weil mir der Historienmahler Schmidt in Neapel kein großer Historienmahler geschienen – den Dolch wie ein Rasender nach dem Herzen dieses Mannes gezückt haben; denn es hätte geschehen können, (meint Herr Müller) dass der Hof von Darmstadt, der jenem Künstler eine Pension giebt, dadurch bewogen worden wäre, einen übereilten Entschluß zum Nachtheil desselben zu fassen. – Mein werther Herr Müller! das war wenigstens übereilter Schluß. Wenn ein solcher Nichtkenner, als ich bin, seine Gedanken über Gemählde sagt, so sind das keine Dolche, und es kehrt sich auch kein Hof daran. Herrn Schmidts moralischen Charakter hab’ ich auf keine Weise angetastet. Er mag ein sehr braver Mann seyn, ich will

---

<sup>587</sup> Müller 1807, S. 71ff.

<sup>588</sup> Ebd.

<sup>589</sup> Kotzebue 1810.

es gern glauben, aber seine Gemälde gefallen mir nicht. Mich deswegen zum Meuchelmörder zu machen – ey, ey, Herr Müller!“<sup>590</sup>

1809 erschien von einem anonym bleibenden Autor erneut – Bezug nehmend auf Kotzebue – in den *Miszellen für die neuste Weltkunde* ein ausführlicher Bericht über Schmidt, der, im oben erwähnten Kontext betrachtet, abermals als eine Verteidigung zu verstehen ist. Der Autor, der Schmidt in Neapel traf, greift zunächst die von Kotzebue kritisierten Gemälde *Sabinerinnen* (**Kat. Nr. 72**) und *Simson und Delia* (**Kat. Nr. 71**) auf.<sup>591</sup> Die Kotzebuesche Kritik an den Sabinerinnen bezüglich der Säulenordnung versucht er historisch zu negieren: „Wir haben das genannte Gemälde lange unter Augen gehabt, und in den Gebäuden, die sich in demselben aus dem Kapitol anschliessen, keine korinthischen Säule entdecken können, sondern bloß simple dorische Architektur gefunden, wogegen selbst Hr. v. K. nichts einzuwenden haben wird, da ia die ältesten Monumente fremder Baukunst in Italien, die Tempel in Pästum, bekanntlich dorischer Ordnung sind.“<sup>592</sup> Hingegen das Gemälde *Simson und Delia* (**Kat. Nr. 71**) „möchte auch“ dieser Autor „als Ganzes nicht empfehlen“, obwohl Delia „vortrefflich gemalt“ sei.<sup>593</sup> Etwas plump wird die Hauptkritik der „Vernachlässigung beim uebertragen“ von einer kleineren Leinwand auf eine große Leinwand zunächst auf die Unfähigkeit seiner damaligen Schüler abgeschoben<sup>594</sup>, die dann in die Frage mündet: „Aber vielleicht war es nicht die Sache des Meisters, ins Große zu arbeiten?“ Zwar seien „Gemälde mittlerer Größe oder Kabinettsstücke“ Schmidts absolute Stärke gewesen, dennoch führt der Autor das großformatige Gemälde der *Liegenden Venus* (**Kat. Nr. 79**) als Gegenbeispiel an. Schmidt überzeuge insbesondere in den Kategorien der „Kabinettsstücke“, „Porträts“ und der „Familien- oder Konversationsstücke“, ja selbst „die Landschaft missglückt ihm nicht, und er hat interessante Proben davon gegeben.“<sup>595</sup> Somit bezieht sich der Autor in seiner

---

<sup>590</sup> Ebd., 55f.

<sup>591</sup> Mit folgender Einleitung: „Irgend ein Schriftsteller macht die Bemerkung, daß man, um interessante Menschen kennen zu lernen, weit sicherer ginge, wenn man diejenigen aufsuchte, denen am meisten Uebles nachgeredet wurde. Wir lassen es dahin gestellt sein, in wie fern diese wahr oder falsch sein möchte, und freuen uns der Bekanntschaft mit einem Künstler, den wir vielleicht übersehen haben würden, wenn wir nicht zuweilen bei des Hrn. von Kotzebue's Beurtheilungen von Künstlern und Kunstwerken (m. s. Kotzebue's Reise nach Rom und Neapel) die obige Regel angewendet hätten. Hr. von Kotzebue beschreibt ein Gemälde des Herrn Schmidt, Simson und Delila, mit Ausdrücken, die, aufs gelindeste genommen, Hrn. Schmidt als einen Anfänger oder Pfuscher in der Kunst bezeichnen; er erwähnt dann eines andern Bildes, die Römer und Sabiner im Begriff mit einander zu kämpfen, und sieht im Hintergrunde der Szene Gebäude mit korinthischen Säulen, zum Beweis, wie wenig der Maler die Zeit gekannt, die er darstellt“, Historienmaler Schmidt 1809, S. 96.

<sup>592</sup> Ebd.

<sup>593</sup> Ebd.

<sup>594</sup> „aber wir möchten dem Künstler, nachdem wir das kleine Original desselben Bildes gesehen, nur etwas Vernachlässigung beim uebertragen auf die größere Leinwand vorwerfen, und die Delila scheint uns so vortrefflich gemalt zu sein, dass man neben einem Tadel auch wohl das ausgezeichnet Verdienstliche zu bemerken verbunden ist, wozu unstreitig auch ausser der Färbung die schöne Form der Delila gehört. Daß Hr. Schmidt das Größere dieser Arbeit durch seine Schüler machen ließ, und zwar zu einer Zeit, da es einem Künstler ungemein schwer wurde, sein Brod zu gewinnen, das wird ihm wohl niemand verargen, da die größten Meister ein Aehnliches thaten; es würde nur beweisen, daß Hr. Schmidt damals keine Schüler hatte, die der Arbeit gewachsen waren.“ Ebd.

<sup>595</sup> Ebd.

Argumentation einerseits auf die künstlerische Qualität und die Kategorien der Gattungen der Malerei, die exemplarisch in Kurzbeschreibungen am Einzelobjekt behandelt werden. Andererseits zieht der Autor für die Beurteilung das gesellschaftliche Renommee des Malers selbst hinzu. Denn dieser arbeite für potente und angesehene Auftraggeber, die gesondert aufgezählt werden, so für den „Kavalier Marulli“ und den Marchese di Genzano, für den amerikanischen Botschafter und den General Didou und letztlich für den König Joseph Bonaparte (1768–1844) selbst.<sup>596</sup> Eine Auflistung prominenter neapolitanischer Persönlichkeiten, die letztlich auch die Bedeutung von Schmidt reflektieren und somit das Kotzebuesche Urteil revidieren sollen.

1808 bemerkt Haupt im *Morgenblatt für gebildete Stände* ganz allgemein, das „Schmidt, [...] auf Kosten des Großherzoges jetzt in Italien die Antiken und die schöne Natur studirt“.<sup>597</sup> 1809 erfährt Schmidt auch in seinem Heimatland eine unerwartete Stilisierung, so wird er in der Publikation der Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen erwähnt. Dort äußern sich die Autoren über den Mannheimer Antikensaal und die Mannheimer Akademie und bemerken: „Hier war also die berühmte Vorschule, worin in einem Zeitraume von zehn Jahren sich über zweyhundert junge Künstler gebildet und zum Studium der Kunst auf Italiens klassischem Boden vorbereitet haben, und mehrere von ihnen werden in der gebildeten Welt mit hoher Achtung genannt. Wer kennt nicht den berühmten Schmidt in Rom?“<sup>598</sup> – Eine Beurteilung, die eigentümlich anmutet und wohl nur auf eine regional eingeschränkte Wahrnehmung zurückzuführen sein dürfte. Das *Adam und Eva*-Gemälde (**Kat. Nr. 53**) wird gemeinsam mit der *Auferweckung Jairi Töchterlein* (**Kat. Nr. 65**) 1811 nochmals positiv besprochen, diesmal – ebenfalls von einem anonym bleibenden Autor – im Oktoberheft des *Journals des Luxus und der Moden*.<sup>599</sup> In den *Auszügen aus Briefen eines Reisenden* beschreibt der Autor in dem vom 16. August 1811 datierten Brief an einen ebenfalls anonym bleibenden Adressaten „den Eindruck zweier herrlichen Gemälde des Hofmalers Schmidt“, die er in der Galerie in Darmstadt besichtigte.<sup>600</sup> Neben positiven Kurzbeschreibungen der Werke sind dies die einzigen Gemälde und Schmidt auch der einzige Maler, den der Autor nennt.<sup>601</sup> Im *Rheinischen Taschenbuch* auf das Jahr 1811 werden zwei Stiche nach Gemälden von Schmidt publiziert, die im *Morgenblatt* von 1810 erwähnt werden. Die *Auferweckung Jairi Töchterlein* (**Kat. Nr. 65**) wird immerhin als „gute Anordnung“ charakterisiert, der Stich von Schnell

---

<sup>596</sup> Ebd.

<sup>597</sup> Haupt 1808, S. 863.

<sup>598</sup> Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen 1809, S. 49. – Neben Schmidt wird als Künstler nur noch Alexander Macco erwähnt, der eine ähnliche Überhöhung erfährt: „Und sahen wir nicht hier in Mannheim ein Kunstwerk von dem genialen Macco, der auch ein Zögling von jener Schule ist?“ Ebd.

<sup>599</sup> Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel 1811, S. 634f.

<sup>600</sup> Ebd., S. 635.

<sup>601</sup> Der Autor, der sich vor allem auf das Thema der Bautätigkeiten konzentriert, äußert sich lediglich noch über den Architekten Weinbrenner. Ebd.



hingegen als „gänzlich misslungen“ beschrieben.<sup>602</sup> Auch das *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**) erfährt eine negative Wertung: „Albano scheint hier zum Vorbilde gedient zu haben. Aber es ist eine wahre Polizey-Untersuchung und das Sujet mit der äußersten Undelicatesse behandelt.“<sup>603</sup>

### 3. Tätigkeit während der Franzosenherrschaft

Im November 1805 landete ein britisch-russisches Heer in Neapel, welches den Neutralitätsvertrag von 1805 brach – Ferdinand IV. musste hierin unterzeichnen, dass keine Truppen der gegen Frankreich Krieg führenden Nationen in Neapel landen dürften. Napoleon besetzte zum zweiten Mal Neapel und verkündete Anfang 1806 das Ende der Bourbonen in Neapel. Ferdinand IV. floh erneut nach Sizilien.<sup>604</sup> Napoleons Bruder, Joseph Bonaparte (1768–1844), wurde am 15. Januar 1806 zum König von Neapel und beider Sizilien proklamiert und zog am 15. Februar 1806 in Neapel ein. Seine Herrschaft beschränkte sich zu dieser Zeit auf das Festland, denn Sizilien war von der englischen Flotte geschützt. Nach der Abdankung Karls IV. und Ferdinands VII. wurde am 6. Juni 1808 Joseph Bonaparte von Napoleon zum König von Spanien proklamiert. Für das ‚freigewordene‘ Neapel, folgte die Proklamation von Napoleons Schwager Joachim Murat (1767–1815) am 15. Juli 1808, der seit 1800 mit Caroline Bonaparte (1782–1839), der Schwester Napoleons, verheiratet war. Er zog im September 1808 als König von Neapel und beider Sizilien in Neapel ein und regierte bis zum Ende der napoleonischen Ära. Am 20. Mai 1815 kehrten die Bourbonen wieder nach Neapel zurück. Der entmachtete König Murat wurde schließlich beim Versuch, Neapel zurückzuerobern, erschossen. Der Bourbonenkönig Ferdinand I. regierte danach noch zehn weitere Jahre bis 1825 als König von Neapel.<sup>605</sup>

Noch im selben Jahr der Machtübernahme durch die Franzosen wurden vom Königshaus drei Gemälde von Schmidt angekauft. So findet sich ein Hinweis vom 16. September 1806, der besagt, dass Joseph Bonaparte (**Abb. 11**) das großformatige Gemälde *Venus und Amor* (**Kat. Nr. 70**) („*il quadro grande rappresentante la Venere con un amorino*“) von Schmidt zum Ankauf anweisen ließ.<sup>606</sup> Dieses Gemälde ist wahrscheinlich mit demjenigen zu identifizieren, welches August von Kotzebue 1804 in Schmidts

---

<sup>602</sup> Morgenblatt 1810, S. 62.

<sup>603</sup> Ebd.

<sup>604</sup> Rasch 2007, S. 5.

<sup>605</sup> Siehe zum Mäzenatentum und der Kunstförderung unter französischer Herrschaft 1806-1815 u. a.: AK *Civiltà dell'Ottocento* 1997; Martorelli (Portici) 1998; Porzio 1999; AK *Casa di Re* 2004; Scognamiglio 2004; Toscano 2007; Scognamiglio 2008; Irollo 2010.

<sup>606</sup> Siehe die Anweisung an Giov. Pietro Bandini, AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, appendice, fs 2971, hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

Atelier gesehen hatte.<sup>607</sup> Zugleich entschied sich der König, zwei weitere Gemälde von Schmidt zu erwerben. Hierbei handelte es sich um zwei kleinformatige Heiligendarstellungen eines *Johannes* (**Kat. Nr. 76**) und einer *Magdalena* (**Kat. Nr. 75**), für die Schmidt im Oktober 1806 mit 500 Dukaten entlohnt wurde<sup>608</sup> und die im „gabinetto“ des Königs aufgehängt wurden.

Im selben Jahr entstand auch ein *Vesuviusausbruch bei Nacht und Mondschein von Neapel aus* (**Kat. Nr. 74**), den Schmidt an seinen heimatlichen Hof sandte. Ein Jahr später, also 1807, schickte Schmidt abermals Gemälde nach Darmstadt – diesmal mit Zwischenstation Frankfurt –, darunter das Porträt von Karl Philipp Moritz (1757–1793) (**Kat. Nr. 50**) und ein Gemälde unbekannten Themas, das bei Ankunft so stark beschädigt war, dass „es kaum zu pro- / duzieren“ sei. So berichtet die Hessen-Darmstädter Verwaltung über das angekommene Bild: „Uebrigens ists Schade um das für den Grosherzog bestimmte Ge- / mälde, dass es durch den Transport und wahrscheinl. durch nicht genug- / same Vorsicht beim Pakken so sehr gelitten hat“.<sup>609</sup> Nachdem Friedrich Gottlieb Welcker Schmidt 1807 in Neapel traf, berichtet dieser über dessen Absichten: „In Neapel traf ich mit Herrn Schmidt zusammen, der in Kürze wieder nach Deutschland zurückkehren möchte.“<sup>610</sup> Die Gründe für diese Rückkehrabsichten bleiben im Dunkeln, denn die Machtübernahme der Franzosen scheint für Schmidt neue Möglichkeiten geboten zu haben. So war er wohl schon spätestens 1807 als Lehrer an der Accademia del disegno tätig, denn der Sammler und Numismatiker Michele Calcagni erwähnt neben Filippo Rega (1761–1833) und Paolino Girgenti Schmidt als Lehrer der Zeichenkünste.<sup>611</sup>

Im selben Jahr wurde Schmidt im Kontext des *Museo delle Statue* zum Mitglied einer Kommission berufen, die die Aufstellung und Systematisierung des Herkules Farnese im Museum zur Aufgabe hatte.<sup>612</sup> War Wicar im Juli 1806 als Akademiedirektor berufen, so folgte 1807 Michele Arditi (1746–1838) unter Joseph Bonaparte als Museumsdirektor und als Superintendant der archäologischen Ausgrabungen. Mit diesen Berufungen sollte eine Trennung zwischen Akademie und Museum

---

<sup>607</sup> Ein Gemälde gleichnamigen Themas befand sich auch in der Sammlung von Giovan Andrea de Marinis Marchese di Genzano (**Kat. Nr. 113**). Es ist nicht eindeutig, ob Kotzebue das Gemälde, welches später im Besitz des Königs war, oder dasjenige des Marchese di Genzano im Atelier gesehen hatte.

<sup>608</sup> „Al Sig. Thibaud tesoriere della Real Casa. Se gli ordina di pagare al sig. Enrico Schmidt ducati dugento in conto di 500 per prezzo di due quadri venduti a S.M. rappresentanti S. Giovanni ed una Maddalena.“ 5. Oktober 1806 ASNA, MAGG.m. appendice, fs 2971, hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

<sup>609</sup> Abschrift eines Briefkonzeptes aus: Hausarchiv, Abtlg. VIII, Konv. 266, Fasz. 2: betr. Hofmaler Schmidt, jetzt Stadtarchiv, Darmstadt, hier zit. nach Lohmeyer 1951, S. 54; Karl Lohmeyer vermutet Schleiermacher als Verfasser des Schreibens.

<sup>610</sup> An anderer Stelle heißt es: „[...] Sonst hatte ich in Neapel noch Schweikle den Bildhauer, einen deutschen Arzt, den trefflichen dänischen Consul Heigelin dessen Villa die schönste Aussicht von Neapel hat, das angenehme Haus Falconnet, den Maler Schmidt, der vielleicht bald nach Darmstadt zurückkommen wird u. a. [...]“ Friedrich Gottlieb Welcker aus einem Brief aus Albano an seinen Vater vom 11. Oktober 1807, in: Kekulé 1880, S. 98.

<sup>611</sup> „[...] professori nelle arti del disegno, i Signori Rega, Girgenti, e Schmidt Pittore di Gabinetto di S. A. Landgravio di Hassia Darmstadt [...]“ Calcagni 1808, S. 98.

<sup>612</sup> Siehe Milanese 2007, Anm. 6, S. 154.

einhergehen, die zum *Museo delle Statue* (dem heutigen Nationalmuseum Neapel) führen sollte.<sup>613</sup> Im Dezember 1807 wurde eine Kommission unter der Leitung Arditits ernannt, die am 9. Dezember 1807 durch den damaligen Innenminister Andrea Francesco Miot zusammengerufen wurde. Unter der Leitung Arditits bestand die Kommission neben Schmidt aus den Malern Wicar und Denis, sowie den beiden Architekten Gasse und Maresca, die ihren Vorschlag für den Herkules Farnese im März 1808 einreichten.<sup>614</sup>

Im darauffolgenden Jahr, am 25. Januar 1808, kaufte die königliche Kasse abermals bei Schmidt ein Gemälde, diesmal *Amor und Psyche* (**Kat. Nr. 78**) für „cento luigi“<sup>615</sup>. Noch unter der Regierung von Joseph Bonaparte wurde von Simon Denis (1755–1813), der seit 1807 „primo pittore della camera del Re per le vedute e i paesaggi“ war<sup>616</sup>, ein Inventar der Gemälde angefertigt, das auf den 31. März 1808 datiert ist und das den prominenten Aufbewahrungsort des Gemäldes von Schmidt ausweist: Es hing im Schreibkabinett des Königs und war damit das vierte Gemälde von Schmidt für das Königshaus.<sup>617</sup>

Weitere in Neapel angesehene Persönlichkeiten erteilten zudem Aufträge an Schmidt oder erwarben vor 1809 Gemälde von ihm, welches der anonym bleibende Rezensent in den *Miszellen über die neueste Weltkunde* erwähnt.<sup>618</sup> So befand sich das großformatige Gemälde der *Liegenden Venus* (**Kat. Nr. 79**) in der Sammlung Marulli in Neapel und der *Tod einer Vestalin* (**Kat. Nr. 80**) in dem „Palast des Duca Garzano“.<sup>619</sup> Hiermit ist der Palazzo Genzano in Neapel gemeint, der die große Gemäldesammlung Giovan Andrea de Marinis Marchese di Genzano (1755–1824) beherbergte, der Schmidts bedeutendster Mäzen wurde. Insgesamt 17 seiner Gemälde sind in der Sammlung de Marinis – de Sangros dokumentiert (siehe das Kapitel: Werke in der neapolitanischen Sammlung de Marinis – de Sangros). Daneben porträtierte Schmidt Frederick Degen (**Kat. Nr. 81**), Konsul der Vereinigten Staaten von Amerika, dessen Bildnis „sicher neben die vorzüglichsten neuern in dieser Gattung der Malerei gestellt werden“ dürfe, und die Familie des Generals Didous (**Kat. Nr. 82**) in Neapel.<sup>620</sup>

---

<sup>613</sup> Milanese 1998, S. 354, 360.

<sup>614</sup> Milanese 1998, Anm. 47; Milanese 2007, Anm. 6, S. 154.

<sup>615</sup> Luigi = Luidor, AS NA, Rechnungsanweisung am 25. Januar 1808 von Francesco Corelli, Ministero dell' Interno, II. Inventario, busta 4730.

<sup>616</sup> Toscano 2007, S. 273.

<sup>617</sup> „79. Amore e Psiche. Smidt. 540.“ Im „Gabinetto dove scriveva S.M“. Inventario Generale del Real Appartamento, ed abitazioni per gli Individui del Real Seguito in questo Real Palazzo, Napoli a 31 magg[io] 1808, veröffentlicht von Porzio 1999, S. 196. – Siehe auch Sattel Bernardini 2008, S. 58. – War der Wert des Bildes auf der Rechnungsanweisung vom 25. Januar 1808 noch mit 100 luigi angegeben, dürfte es sich bei der Zahl 540 wohl um die Angabe in Dukaten handeln.

<sup>618</sup> Historienmaler Schmidt 1809.

<sup>619</sup> Ebd., S. 97,

<sup>620</sup> Ebd.

Ungeachtet dieser erfreulichen Auftragslage hatte Schmidt den Gedanken an eine Rückkehr offenbar noch nicht aufgegeben, so überliefert Karl Morgenstern 1809: „Er [Schmidt] ist schon lange in Neapel; wollte aber nun endlich bald nach Deutschland zurückgehen.“<sup>621</sup> Morgenstern selbst bezeichnet Schmidt als einzigen ernstzunehmenden Historienmaler in Neapel, wenngleich er seinen Besuch in Schmidts Atelier als eine Art Pflichtbesuch ansah: „Von da fuhren wir zu dem Darmstädtischen Hofmaler Schmid, den Mme. Brun schon kannte, bey welchem wir einige gute historische Ölgemälde, auch Porträts von seiner Hand sahn: u. a. Simson und Delila u. f. w. Auch stand dort eine antike (wenn ich nicht irre) verstümmelte Statue, die er für seinen Hof gekauft hatte. Ich folgte Deiner Freundin zu diesem Künstler, der einen gewissen Ruf hat: hier, wo der bedeutenden Künstler nicht viele sind, und seit Tischbein's Entfernung kein bedeutender Historienmaler lebt. Wäre ich allein gewesen, so wäre ich nicht hingegangen, da mit in und um Neapel so vieles der Stadt und Gegend Eigenthümliche, sonst nirgends zu Findende übrig blieb; der Besuch von Künstlern aber, zumal von nicht eingebornen, bey der kurzen Zeit meines Aufenthalts in Neapel und in Italien überhaupt, nicht zweckmäßig schien, weil dergleichen besuche meist mit Zeitaufwand und Weitläufigkeiten verbunden sind, und billig nur dann angestellt werden sollten, wenn man zuvor Musse genug gehabt hat, die ungleich wichtigern ältern Kunstwerke und Städte, und ihre Naturschönheiten nach der Reihe, in Ruhe zu betrachten.“<sup>622</sup>

1809 erhielt Schmidt die Gelegenheit, vier Gemälde in der großen Ausstellung der Scuola delle Arti del Disegno in der Sektion der nicht angestellten Lehrer („Professori non impiegati nelle Reali Scuole“) zu präsentieren. Der Hinweis, dass Schmidt unter den Unangestellten gelistet ist, lässt den Schluss zu, dass er zuvor schon zum Lehrer auf ehrenamtlicher Basis ernannt worden war – auch wenn die Quelle hierzu fehlt. Das heißt, ohne von der Akademie besoldet zu werden, durfte er den Titel führen, an den wahrscheinlich Gremienarbeit und die Verpflichtung zu unterrichten geknüpft war. Die Akademie in Neapel teilte ihre Lehrer in „professori ordinari“, „professori onorari con soldo“ und in „professori onorari senza soldi“ ein.<sup>623</sup> Schon Joseph Bonaparte hatte Jean-Baptiste Wicar (1762–1834)<sup>624</sup> als Direktor der Akademie ernannt, der diese grundlegend zu reformieren begann. Neben der Einführung von kleinen Wettbewerben, den sogenannten „Prix d'émulation“ – die Vorläufer der großen Akademieausstellung

---

<sup>621</sup> Morgenstern 1813, S. 33.

<sup>622</sup> Ebd.

<sup>623</sup> Striehl 1998, S. 10. – Auch Johann Heinrich Kniep wurde per Dekret – zwar erst 1822 und unter einer anderen Regierung – gemeinsam mit u. a. Ferdinando Mori und Luigi de Simone zum Honorarprofessor der Akademie ernannt. Kniep hatte „eine gewisse beratende Funktion und scheint auch am Unterrichtsbetrieb beteiligt gewesen zu sein.“ Ebd. – „Mit Eifer versah [... Kniep] sein neues Amt und da seine Kollegen eine hohe Meynung von seiner Einsicht und Unparteylichkeit hatten, so war bey der Wahl der öffentlichen Lehrmeister seine Stimme von großem Gewicht. Andererseits wirkte er durch Wort und That mächtig auf die Schüler ein.“ Haller 1825 (Morgenblatt), S. 265.

<sup>624</sup> Zu Wicar siehe Beaucamp 1939; AK Wicar 2004; Wicar et son temps 2007; Caracciolo 2009; Caracciolo 2011. – Zu Wicar als Akademiedirektor siehe Spinosa 2004.

von 1809 – führte er 1807 unter anderem auch öffentliche Examen ein. Wahrscheinlich erhielt Schmidt in diesem Kontext den Lehrerstatus, denn er war gemeinsam mit Simon Denis der Prüfer für Eurythmie, für die Proportion des menschlichen Körpers, für die Elemente der Malerei, der Skulptur und des Ornaments.<sup>625</sup>

Die Akademieausstellung von 1809 wurde von Jean-Baptiste Wicar organisiert, der ca. 50 Künstler einlud, die insgesamt rund 200 Werke präsentierten.<sup>626</sup> Am 6. Januar 1809, am Dreikönigsfest, wurde die Präsentation feierlich eröffnet, worüber der *Monitore Napolitano* ausführlich berichtete.<sup>627</sup> Sowohl Joachim Murat als auch seine Frau Caroline waren persönlich anwesend, hinzu kamen der Innenminister Giuseppe Capececiatti, Direktor Wicar, die „Consiglieri di Stato, i membri della Società Reale, i Capi d'Uffizi dei Regi Studi“ und alle Künstler, deren Werke gezeigt wurden.<sup>628</sup> Der König und die Königin nahmen sich diesem Bericht zufolge die Zeit, alle Säle abzuschreiten, die Werke zu betrachten und wollten jeden Künstler einzeln kennen lernen.<sup>629</sup> Eine anonyme Zeichnung (**Abb. 12** und **13**), die den Besuch Murats unter Künstlern zeigt, bringt Alba Irollo mit dieser Ausstellungsbesichtigung in Verbindung. Das Blatt ist in zwei Gruppen geteilt, wobei die linke Seite den Frauen vorbehalten ist, die rechte den Männern. Im Zentrum der Frauengruppe ist Carolina Murat dargestellt, im Zentrum der Männergruppe leicht nach vorne gerückt Murat, der sich einem knienden jungen Mann zuwendet und mit seiner rechten Hand eine Zeichnung entgegennimmt, die ihm von einem weiteren jungen Künstler gereicht wird. Um diesen wiederum hat ein Herr seinen Arm gelegt und stellt im Weisegestus den jungen Mann dem König vor. Hierbei wird es sich um Wicar handeln, wohingegen mit dem Herrn auf der

---

<sup>625</sup> So nach einer Notiz, die Fernand Beaucamp zitiert ohne die Quelle zu benennen. Beaucamp 1939, Bd. 2, S. 413. – Desweiteren prüften La Leonessa in Geometrie und Knochenlehre, Francesco Maresca in Konstruktion und Theorie der Architektur, Leopold Stille über Texte von Vitruv und ebenfalls über Theorie der Architektur, Gasse in Trigonometrie und über Theorie der Architektur. Ebd.

<sup>626</sup> Zur Ausstellung Irollo 2000–2001, S. 54–66; Fardella 2006, S. 135; Irollo 2010, S. 37–45; Scognamiglio 2008, S. 120. – Zur Neapler Akademie siehe Borzelli 1901; Lorenzetti 1953; Spinosa 1997; Cioffi 2004; Spinosa 2004.

<sup>627</sup> „Giusta gli ordini di Sua Eccellenza il Ministro dell'Interno, il Signor Cavalier Wicar, Direttore delle Reali Scuole delle Arti del Disegno, avea tutto disposto per esporre al pubblico le opere di pittura, scultura ed incisione degli artisti napoletani e stranieri che qui si trovano, ed anche degli allievi delle diverse scuole dell'Accademia del Disegno. Venerdì 6 corrente, giorno della Epifania, era destinato a tale pubblica esposizione per incoraggiar le belle arti. Le Maestà Loro ne onorarono di loro presenza l'apertura. I Consiglieri di Stato, i membri della Società Reale, i Capi d'Uffizi dei Regi Studi, gli autori delle Opere esposte erano radunati nella sala dell'esposizione, e vi riceverono al loro arrivo i Sovrani. Le Maestà Loro, accompagnate da tutto questo seguito, dal Ministro dell'Interno e dal Direttore, percorsero tutte le sale, osservarono minutissimamente tutta la produzione, con gusto e discernimento ne rilevarono i pregi, e per onorare e incoraggiare nel tempo stesso le belle arti, vollero individualmente conoscere gli autori di quell'opere che furono loro immediatamente presentati. I sovrani con somma affabilità dissero loro delle cose molto amabili ed assicuraron tutti dell'alta protezione che accordavano alle belle arti ed a coloro che vi si dedicavano. Passarono quindi le Maestà Loro ad osservare la magnifica Biblioteca e gli altri stabilimenti contenuti nell'edifizio dei Regi Studi. L'esposizione di tale opere è una delle benefiche disposizioni del nostro Augusto Monarca. Essa si rinnoverà in tutti gli anni ed eccitando l'emulazione servirà di ricompensa e stimoli insieme agl'ingegni che vorranno dedicarsi alle arti.“ *Monitore Napolitano*, 10. Januar 1809, S. 1, hier zit. nach Irollo 2010, S. 174f. Auszüge auch bei Scognamiglio 2008, S. 119.

<sup>628</sup> Ebd.

<sup>629</sup> Ebd.

linken Seite von Murat der Innenminister Guiseppe Capecelatro gemeint sein wird.<sup>630</sup> Der Hinweis, dass sich Murat und seine Frau für die Ausstellung viel Zeit genommen hätten, lässt zumindest vermuten, dass auch eine unmittelbare Begegnung zwischen dem Königspaar und dem Maler Schmidt stattgefunden haben wird.

Schmidt war mit vier Gemälden aus zwei unterschiedlichen Gattungen vertreten, so zeigte er zwei Porträts und zwei Historienbilder. Bei einem der Porträts handelte es sich um ein *Familienbild des Künstlers* (**Kat. Nr. 84**) – der bisher einzige Hinweis auf ein Familienbild im Werk –, das andere bleibt unbekannt ein „Ritratto dipinto dal vero“ (**Kat. Nr. 83**). Die wohl als Pendants konzipierten Historiengemälde zeigten jeweils eine *Bacchantin mit Satyr* (**Kat. Nr. 85** und **Kat. Nr. 86**).<sup>631</sup> Die Auflistung der Gemälde ist durch ein handschriftliches Verzeichnis von Wicar selbst überliefert, das dieser am 22. Januar nach Schließung der Ausstellung an das Innenministerium sandte. Dieser *Catalogo degli oggetti d'arti che si sono esposti in diverse sale della Reale Accademia delle Arti del disegno, per la venuta delle Loro Reali Maestà*<sup>632</sup> verzeichnet alle Künstler und deren ausgestellte Werke. Wicar selbst war z. B. lediglich mit einem Porträt des Generals André Masséna und zwei Zeichnungen vertreten<sup>633</sup>, die Akademieprofessoren Simon Denis<sup>634</sup> mit zwei Landschaften<sup>635</sup>, Jacques Berger (1754–1822)<sup>636</sup> mit vier Historiendarstellungen und einem Porträt<sup>637</sup> und Konrad Heinrich Schweickle (1779–1833)<sup>638</sup>, als Professor der Bildhauerei, mit vier Werken<sup>639</sup>. Hinzu gesellten sich viele externe Künstler, darunter Architekten, Maler, Bildhauer, Restauratoren sowie die Schüler der Akademie selbst.<sup>640</sup>

<sup>630</sup> Vgl. hierzu auch Irollo 2010, S. 41, 42.

<sup>631</sup> Irollo 2000-2001, S. 59; Fardella 2006, S. 135.

<sup>632</sup> AS NA, Ministero degli Interni, Il Inventario, busta 2307, cc.nn; transkribiert bei Irollo 2000-2001, S. 155-174; einige Notizen auch bei D'Alconzo/Prisco 2005, S. 84, Anm. 21; Fardella 2006, S. 135f., Scognamiglio 2008, S. 120.

<sup>633</sup> Caserta, Palazzo Reale.

<sup>634</sup> Ab 1809 war Denis Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie und erhielt neben dem Titel „Cavalier de l'Ordre des Deux-Siciles“ auch eine Amtswohnung. Toscano 2007, S. 273.

<sup>635</sup> Einer Ansicht von Ischia und einer nicht näher spezifizierten Landschaft. Scognamiglio 2008, S. 120, S. 232 Anm. 226.

<sup>636</sup> Der in Chambéry geborene Maler studierte an der Akademie in Turin und ging 1784 zur Weiterbildung nach Rom zu Domenico Corvi. 1799 kehrte er nach Turin zurück und wurde dort Kunstkommissar im Auftrag der französischen Regierung. Seit 1806 hatte Berger den Lehrstuhl für Malerei an der Akademie in Neapel inne. Mit der Restauration verlor er kurzfristig seinen Lehrstuhl, wurde aber unter Ferdinand ab 1816 wiedereingestellt und übte diese Tätigkeit bis zu seinem Tod 1822 aus. AKL 1994, Bd. 9, S. 352.

<sup>637</sup> *Der Besuch der Heiligen Elisabeth, Jesuskind schlafend auf den Knien von Maria, Odysseus, Andromache und Astyanax, Dido verabschiedet Aeneas* und ein *Porträt eines Mädchens*. Scognamiglio 2008, S. 120

<sup>638</sup> Konrad Heinrich Schweickle war von 1787 an Schüler von Scheffauer an der Hohen Karlsschule, ging 1800 nach Paris an die Akademie und danach zu David. 1802 kam er nach Rom, wo er Canova kennen lernte und wurde 1806 zum Professor an der Akademie in Neapel ernannt, gemeinsam mit Wicar und Berger (dort 1830 wegen Teilnahme an der Carbonari-Verschwörung entlassen). Siehe Thieme/Becker, Bd. 30, S. 373; AK *Civiltà dell'Ottocento*, S. 627; Spinosa 2004, Anm. 2, S. 33.

<sup>639</sup> Darunter ein *Amorino*, zwei nicht näher spezifizierte Porträts in Gips und zwei nicht näher bezeichnete Porträts in Marmor. Scognamiglio 2008, S. 233, Anm. 244

<sup>640</sup> Siehe auch Irollo 2010, S. 40.

Die Einrichtung solcher Großausstellungen gehörte zu den ersten großen Neuerungen der Neapler Akademie unter der Regierungszeit von Murat. Es sollten nämlich nicht nur Werke der Lehrer und Schüler der Öffentlichkeit präsentiert werden, sondern auch jene von talentierten italienischen und ausländischen Künstlern, die sich im Königreich aufhielten.<sup>641</sup> Die Ausstellung erinnert an die Pariser Salon-Ausstellungen, die Murat und seine Frau Caroline zuvor häufig besucht hatten. Alba Irollo machte darauf aufmerksam, dass die Idee zu dieser Form von Großausstellung vor allem auf Jean-Baptist Wicar und den unter Murat neu eingestellten Innenminister Giuseppe Capecelatro, Erzbischof von Tarent, zurückgehe.<sup>642</sup> Wicar, Schüler Davids und Kommissär des Napoleonischen Kunstraubs in Italien, war am 8. Juli 1806 noch unter Joseph Bonaparte zum Direktor der neu gegründeten Neapler Kunstakademie berufen worden.<sup>643</sup> Wicars Ziel war offenbar eine Öffnung der Akademie in die neapolitanische Gesellschaft hinein und ein daraus resultierendes Interesse an der Institution selbst sowie ein möglicher Impuls für den Kunstmarkt.<sup>644</sup> Für Wicar war diese Ausstellung eine der letzten großen Amtshandlungen, bevor er den Posten wieder aufgab und nach Rom zurückkehrte.

Im September desselben Jahres wurde Schmidt seitens des Hofs beauftragt, Kopien der königlichen Porträts von Antoine-Jean Gros (1771–1835)<sup>645</sup> anzufertigen, die in der Casa Reale von Portici<sup>646</sup> aufbewahrt wurden. Die Bilder (**Kat. Nr. 87 und 88**) waren offenbar für das neapolitanische wie auch das französische Außenministerium bestimmt. So heißt es in einer Kabinettsakte des Ministerio degli Affari Esteri: „*Sa Majesté le Roi [...] bien voulu / un permettre de faire copier son Portrait pour le Ministre / des Affaires Etrangères et pour les / Ministres de S. M. dans l'Etranger*“.<sup>647</sup> Unklar ist hierbei, ob es sich um zwei oder um vier Bilder – jeweils König und Königin – handeln sollte, so dass womöglich

<sup>641</sup> „[...] per esporre al pubblico le opere di pittura, scultura ed incisione degli artisti napoletani e stranieri che qui si trovano, ed anche degli allievi delle diverse scuole dell'Accademia del Disegno.“ *Monitore Napolitano*, 10. Januar 1809, S. 1, hier zit. nach Irollo 2010, S. 174f.

<sup>642</sup> Irollo 2010, S. 43f. – Capecelatro war seit 1778 Erzbischof von Tarent, von 1808 bis 1809 Innenminister und *homme de goût* von Carolina Murat. Er besaß eine große Antikensammlung sowie eine Gemäldesammlung und bewohnte den Palazzo Sessa in Neapel und eine Sommerresidenz in Portici. Siehe Faradelle 2002, S. 105, 112. – Auf Capecelatro folgte Guiseppe Zurlo (1759–1828) als Innenminister (1809–1815).

<sup>643</sup> Lorenzetti 1952, S. 57, Anm. 1; Spinosa 2004, S. 29 und Anm. 1, S. 33.

<sup>644</sup> Siehe Spinosa 1997, S. 65; Irollo 2010, S. 43.

<sup>645</sup> Der Verbleib der Bilder ist nicht zu ermitteln.

<sup>646</sup> Die am Meer gelegene Schlossanlage von Portici wurde unter den Bourbonen ab 1738 nach den Plänen von Antonio Canevari (1681–1750) errichtet und ist in „Anlage und Funktion der Villenarchitektur des neapolitanischen Adels verpflichtet“ (Pisani 2009, S. 158). Zu Portici siehe Martorelli (Portici) 1998; Manzo 2003; D'Arbitrio/Ziviello 2003, S. 217–254; Pisani 2009, S. 158–160. – Seit 1758 wurde das Schloss von Portici offiziell auch als Museum genutzt, da dort alle Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeij präsentiert wurden. Im Palazzo Caramanico, einem älteren Gebäude, das wie ein Annex dem Schlosskomplex einverleibt wurde, befand sich das eigentliche *Museo Ercolanense*, die antike Wandmalerei, das so genannte *Museo delle Pitture* war zuerst im Schloss selbst im Piano Nobile und später auch im zweiten Obergeschoss untergebracht. 1796 wurden die Malereibestände vollständig in das Erdgeschoss des Palazzo Caramanico verlegt, wo sie bis zu ihrer Translozierung 1826 nach Neapel aufbewahrt wurden. 1806 waren die anderen Bestände bereits nach Neapel verlegt. Zur Geschichte und Bedeutung des Museo Ercolanense siehe Agnes Alroggen-Bedel und Helke Kammerer-Grothaus, Das Museo Ercolanense in Portici, in: Cronache Ercolanesi, 1980, Bd. 10, S. 175–217; D'Alconzo 2009.

<sup>647</sup> Unbezeichnetes Dokument, AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363.

jedes Ministerium mit *einem Bilderpaar* ausgestattet werden sollte. Eine grundlegende Veränderung zum Original sollte jedoch auf Wunsch des Königs bei seinem eigenen Porträt vorgenommen werden, so solle es diesen nicht in der vorgegebenen Husaren-Uniform, sondern in einer französischen Prinzenuniform darstellen: „*au / Uniforme d'Hussard, qui dans la copie / serai change au costume du Prince / Français*“.<sup>648</sup> Schmidt profitierte mit diesem Kopierauftrag<sup>649</sup> von der neu entstandenen Nachfrage nach Herrscherporträts, die die Besatzer benötigten, um die neuen Machtverhältnisse in der eroberten Stadt – in öffentlichen Gebäuden und Ämtern – zu visualisieren. Hinzu kam das Suchen der neuen französischen Machthaber nach einer eigenen politischen Ikonografie, wie etwa die Darstellung spektakulärer militärischer Erfolge, deren bestes Beispiel die Einnahme der Insel Capri, die Murat schon 1808 zum Thema eines künstlerischen Wettbewerbes machte, darstellt. Hierbei sollte das Augenmerk der Künstler besonders auf die historische Authentizität des militärischen Ereignisses gerichtet werden und der Angriff sowohl vom Meer aus als auch vom Land aus gezeigt werden<sup>650</sup>, was vor allem die erhaltenen großformatigen Gemälde (**Abb. 65**)<sup>651</sup> des neapolitanischen Malers Odoardo Fischetti (1780–1823) beweisen, der, als Gewinner des Wettbewerbs, 1809 durch Murat beauftragt, wenig einfallsreich und ohne große künstlerische Geste das Thema ausführte.<sup>652</sup>

Zwei Jahre nach diesem Wettbewerb entstand Schmidts Gemälde *Joachim Murat befiehlt die Einnahme der Insel Capri* (**Kat. Nr. 26**). Inwiefern dieses Gemälde im Nachklang zum genannten Wettbewerb, als Auftrag des Königshauses oder auf eigene Initiative entstand, ist bisher nicht zu entscheiden. Zumindest ist darauf hinzuweisen, dass die Auslobung des Wettbewerbs Murats erste Förderung der Künste nach seinem Amtsantritt darstellte, die jedoch insofern scheiterte, als dass der erwähnte Maler

<sup>648</sup> Unbezeichnetes Dokument, AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363. Organisatorisch betrachtet war der Großmarschall des Palazzo Reale in Portici dafür verantwortlich, dass Schmidt Zugang zu den privaten königlichen Gemächern erhält. Im Schreiben der Regierung vom 27. September 1809, Portici heißt es: „*Si prega di accordare al Pittore / Sig. e Schmith il permesso di copiare / un Ritratto del Re, ed una della Regina, un / si ritrovano nei Reale appartamenti.*“ AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363.

<sup>649</sup> In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass bei der Durchsicht der erhaltenen Akten von Anfragen einheimischer und ausländischer Künstler, Bilder der Königlichen Sammlungen in Neapel studieren und kopieren zu dürfen, kein Dokument von Schmidt auffindbar ist.

<sup>650</sup> Siehe hierzu ein Schreiben an den „*Ministre de la Guerre et de la Police générale*“ und den „*Ministre de L'Interieur*“ vom September 1808: „*Conformément au Desir exprimé par las Lettre que vous m'avez fait l'honneur [...] J'ai invité le Commandant de Capri à Donner aux Artistes qui se présenteront toutes les Lumières & notices qu'ils pourront Desiner sur l'attaque par mer & par terre de cette Isle [...]*.“ AS NA, Ministero Interno, I Inventario, fasc. 924.

<sup>651</sup> Ein weiteres Porträt von Calliano: Öl auf Leinwand, 250 x 390 cm, Neapel, Museo di San Martino.

<sup>652</sup> Das Bild sollte gemäß der vorgelegten Entwürfe innerhalb von einem Jahr fertiggestellt sein. Fischetti erhielt hierfür 120 Dukaten vorab und danach 30 Dukaten im Monat, so dass er am Ende mit einer Summe von 480 Dukaten für das Bild entlohnt wurde. Notiz des Innenministeriums vom 27. Januar 1809, in: AS NA, Ministero Interno, I Inventario, fasc. 924. Vgl. hierzu auch: Erklärung Fischettis vom 27. Januar 1809: „*Signore / Odoardo Fischetti pittore figurista, e Maestro / di disegno della Reale Accademia di Marina supplican= / do espone qualmente ha eseguiti li bozzetti rappresen= / tanti l'attacco di Terra e di Mare all' Isola di Capri; / e desiderando eseguirli in grande della misura di / palmi 10 : per 15 : circa; si compromette di terminan= / li tra lo spazio di un' anno; ed espando a tale opera / necessari molti studi da farsi dal vero, richiendono del: / la spesa : cosi il supplicante prega l'innata Clemen= / za della M : V : volergli accordare una anticipazio= / ne, ed un mensuale ajuto per poter per facilitato / a tale impresa : e l'ottera a singolar grazia ut Deus / Odoardo Fischetti supplica [...]*“ Ebd. Hierzu auch: Thieme/Becker Bd. 12, S. 51.



Odoardo Fischetti der einzige Künstler war, der zwei Zeichnungen eingereicht hatte, die in der Akademie am 31. Dezember 1808 ausgestellt wurden.<sup>653</sup> Als offizieller ‚Gewinner‘ wurde er zwar beauftragt, die Gemälde auszuführen, die aber nach deren Fertigstellung im Oktober 1810 dem König missfielen. Murat beauftragte im Februar 1812 kurzerhand seinen ‚Lieblingskünstler‘, Antoine-Jean Gros, mit der Darstellung der Einnahme von Capri.<sup>654</sup> Hierfür wurden von Raffaele Mattioli Zeichnungen nach den Gemälden von Fischetti angefertigt, die zu Gros geschickt wurden.<sup>655</sup> Erhalten haben sich eine Zeichnung und eine Studie (**Abb. 14**) zum Thema von Gros, das Gemälde führte Gros aber nie aus.<sup>656</sup> Vorgesehen war es für die Sala di Parlamento im Palazzo degli Studi, in dem bereits das von Murat bestellte großformatige Gemälde von Gros der *Schlacht von Aboukir* (**Abb. 15**) hing. Ob Schmidts Entstehung des Gemäldes *Murat gibt den Befehl zur Einnahme Capri* im Zusammenhang mit diesen Schwierigkeiten steht oder ob es aus eigenem Antrieb heraus, ohne Auftrag entstanden ist – wie beispielsweise das 1814 entstandene *Porträt Murats* (**Kat. Nr. 28**) – lässt sich derzeit nicht sagen. Vermutet werden kann, dass es sich bei dem in Paris befindlichen Bild womöglich um ein Pendant eines weiteren Ölgemäldes handeln könnte, nämlich dasjenige der *Kapitulation von Capri* (**Kat. Nr. 90**), das 1812 im Musiksalon des Palazzo Reale in Neapel hing.<sup>657</sup>

Darüber hinaus sind weitere Hinweise zu Schmidt für das Jahr 1811 überliefert: Er erhält 1810/11 neben seiner Pension die nicht näher deutbaren „*Geschenke p. Cab. Maler Schmidt*“ seitens des Hessen-Darmstädter Hofes in Höhe der enormen Summe von 2.246 Gulden und 48 Kreuzer.<sup>658</sup> Zudem schickte er 1810/11 eine Altmeisterlieferung nach Darmstadt, genauer drei „*Bilder von Perin[o] del Vaga u. Polidoro*“, für die er mit 1.822,24 Gulden<sup>659</sup> entlohnt wurde.<sup>660</sup> Diese Lieferung dokumentiert seine Kunsthandelsaktivitäten, deren erster Nachweis die „verstümmelte Statue“ war, die Karl Morgenstern 1809 in Schmidts Atelier gesehen hatte. Auch 1810 hatte er drei Gemälde bei dem Maler Andrea de Mattei (um 1750–nach 1791)<sup>661</sup> für seinen Hof erworben, die Francesco Penni zugeschrieben waren, sowie ein Gemälde von Andrea da Salerno, das er, wie auch den antiken Torso, Kronprinz Ludwig

<sup>653</sup> Siehe hierzu Scognamiglio 2004, S. 169f.; Scognamiglio 2008, S. 94-96.

<sup>654</sup> Scognamiglio 2008, S. 96. – Siehe auch AK *Civiltà dell'Ottocento* 1997, S. 433.

<sup>655</sup> Ebd.

<sup>656</sup> Gaehgtens 1977; Scognamiglio 2008, S. 96f.

<sup>657</sup> AK Casa di Re 2004, S. 303f. (Text von Scognamiglio); Scognamiglio 2008, S. 215.

<sup>658</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 26. – Als Pension erhielt er 865 Gulden 36 Kreuzer, s. ebd.

<sup>659</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 5, S. 11; HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 25

<sup>660</sup> Zuzüglich seiner beinahe konstanten Pension.

<sup>661</sup> Geboren um 1750 in Castel Forte (Terra di Lavoro), gestorben nach 1791. Arbeiten in Neapel, so in S. Diego (Ospedaletto), Fresken, der Chiesa del Divino Amore (Hochaltar, datiert 1791). Thieme/Becker, Bd. 24, S. 251; AKL Bd. 6, S. 626; – Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

verkaufen wollte (siehe das Kapitel: A III 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torsos).<sup>662</sup> Im Jahr 1811 entstand Schmidts bisher späteste erhaltene *Neapolitanische Landschaft – Camaldoli mit Kirche* (**Kat. Nr. 27**), mit deren Kompositionsausschnitt und stimmungsvollem Kolorit er sich weit von den idealen römischen Landschaften entfernt. Zudem finden sich weitere allgemeine Hinweise, dass er zu dieser Zeit Schüler unterrichtete.<sup>663</sup> Zudem ist neben dem für Schmidts römische Zeit namentlich bekannten Schüler Callmann Böhmer, Giuseppe Amodio (1784–?) als Schüler bei Schmidt in der Landschaftsmalerei für die neapolitanische Zeit namentlich bekannt.<sup>664</sup>

Ein wichtiges Ereignis war wohl die Atelieraussstellung, die Schmidt 1811 ausrichtete: Ab August 1811 konnte sein neu entstandenes Gemälde *Sapphos Todessprung vom Leukadischen Felsen* (**Kat. Nr. 89**) in seinem Atelier besichtigt werden, wovon ein anonym er Autor am 9. August 1811 in der *Zeitung für die elegante Welt Berlin*, publiziert am 2. September 1811, folgenden Bericht liefert: „[...] Seit einigen Tagen bewundern die Liebhaber der Malerei ein neues Werk des neapolitanischen Malers Schmidt. Es stellt die Sappho vor im Augenblicke, wo sie sich ins Meer stürzt. Der Künstler hat sich bereits einen bedeutenden Namen erworben.“<sup>665</sup> Einen ausführlichen Bericht hingegen erhält man von einem anonymen Rezensenten im *Monitore delle Due Sicilie*.<sup>666</sup> Neben der Beschreibung des Gemäldes liegt die Hauptkritik des Rezensenten im „Hinterrücks vom Felsen“-Stürzen der Sappho und „[d]aß dieses Sichweigern in den Abgrund zu blicken, der sie verschlingen wird, von einem Mangel an Seelenstärke des Mädchens von Lesbos zeuge, ohne welches Großes weder zu erleiden noch durchzuführen sei.“<sup>667</sup> Das heißt, dass der Rezensent letztlich mit dem Topos des Erhabenen argumentiert, welchen Schmidt seines Erachtens nicht bediene, denn Sappho stelle sich bei ihm unheldinnenhaft ihrem Tod. Zudem fragt der Autor warum Schmidt seiner Sappho gerade einen roten Mantel gegeben hätte. Im September des gleichen Jahres meldet sich Schmidt zu Wort, und sein Brief wird mit einer Anmerkung der Redaktion ebenfalls im *Monitore delle Due Sicilie* publiziert, bezüglich der „wenigen, in diesem Artikel

<sup>662</sup> Interner Ministeriumsvermerk vom 18. März 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>663</sup> Vgl. Brief von Johann Christian Reinhart aus Rom vom 14. April 1811 an Kronprinz Ludwig von Bayern, 14. April 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 147.

<sup>664</sup> Giuseppe Amodio war zugleich Schüler bei Girgenti für die Figurenmalerei. Später war er als Restaurator insbesondere für das Real Museo Borbonico tätig. Siehe Grossi 1821, S. 32; Morelli di Gregorio 1826, S. 49; D'Alconzo 2002, S. 123; Prisco 2009, S. 52, 240.

<sup>665</sup> Notizen aus Neapel 1811, S. 1400.

<sup>666</sup> „Seit einigen Tagen haben die Freunde der Schönen Künste Gelegenheit ein neues gelungenes Werk des Herrn Smit, des berühmten und gelehrten neapolitanischen Malers, zu betrachten.“ Besprechung des Bildes in *Monitore delle Due Sicilie*, Nr. 162, Donnerstag 8. August 1811. Zuerst in Auszügen zit. von Scognamiglio 2007, S. 13-16, hier zit. nach der Übersetzung von Sattel Bernardini 2008, S. 60f.

<sup>667</sup> *Monitore delle Due Sicilie*, 8. August 1811, Nr. 162 übersetzt und publiziert von Sattel Bernardini 2008, S. 61

enthaltenen kritischen Punkte unter den zahlreichen lobenden Worten“.<sup>668</sup> Mit dem Hinweis auf seine literarische Textquelle „*Le avventure di Saffo Poetessa di Militene*“<sup>669</sup> begründet Schmidt die Darstellung mit dem „tragisch Sublimen“ und dass er als Maler darauf angewiesen sei, den „Tumult der Affekte“ von Sappho in einem einzigen Moment darzustellen.<sup>670</sup>

Ungeachtet der Ausstellungen und Aufträge, die vermuten lassen könnten, dass Schmidt hierdurch eine gewisse Popularität in Neapel erreicht haben wird und auch potentielle Käufer auf ihn aufmerksam geworden sind, war er 1811 erneut in „misslichen ökonomischen Umständen“, wie Franz Joseph Mehlem (1781–1858) berichtet und ergänzt, dass er „bei gegenwärtigen Zeiten nicht den geringsten Verdienst haben kann.“<sup>671</sup> Schmidt stand bezüglich der Verkaufsabsichten seines antiken Torsos mit Mehlem in Kontakt<sup>672</sup>, der sich für Schmidt besonders verwendete. So lag diesem Brief ein weiteres Schreiben an den Bildhauer und Maler Konrad Eberhard (1768–1859) bei, ein *Vesuv*-Gemälde (**Kat. Nr. 91**) von Schmidt dem Kronprinzen Ludwig zum Vorschlag zu bringen, was wahrscheinlich nicht angekauft wurde.<sup>673</sup> Mehlem war seit 1810 Bayerischer Gesandtschaftssekretär seines Verwandten Kasimir von Häffelin (1737–1827)<sup>674</sup>, der als außerordentlicher bayerischer Gesandter und bevollmächtigter Minister am Hof von Murat tätig war.<sup>675</sup> Auch von Häffelin lernte Schmidt wahrscheinlich schon 1811 kennen, spätestens jedoch 1812, und schreibt an Eberhard in Rom: „Sie werden diesen geschickten Künstler hier kennen lernen und mit seinen Arbeiten nicht unzufrieden sein. [...]“.<sup>676</sup>

1812 folgte schließlich der wichtigste Auftrag seitens des Königshauses. Nach mehreren Umplanungsphasen wurde Schmidt mit dem Fesko der *Kapitulation von Capri* (**Kat. Nr. 95**) für den

---

<sup>668</sup> Zit. nach Sattel Bernardini 2008, S. 61. – Brief von Schmidt am 11. September 1811 im *Monitore delle Due Sicilie*, Nr. 192, Donnerstag 12. September, S. 1f. – Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass Schmidts *Sappho*-Gemälde den Hof bewegte einen ersten Auftrag an ihn zu vergeben (Sattel Bernardini 2008, S. 61). Zuvor wurde er schon beauftragt, die Gemälde von Gros zu kopieren.

<sup>669</sup> Hierbei handelt es sich um den 1780 in Padua erschienenen Roman von Alessandro Verri (1741–1816), den er als eine Übersetzung einer gefundenen griechischen Handschrift ausgab.

<sup>670</sup> Ornella Scognamiglio hat darauf hingewiesen, dass während der Regentschaft der Franzosen prinzipiell wenige Besprechungen von zeitgenössischen Künstlern in den Journalen und Zeitungen zu finden sind und dass es nahezu singulär sei, einen Künstler selbst zu Wort kommen zu lassen. Scognamiglio 2007, S. 13, 16. – Eine weitere Ausnahme bildet z. B. die Besprechung der *Schlacht von Aboukir* von Antonie-Jean Gros im *Giornale degli Annunzi*, I, 4. März 1813, Nr. 2, S. 2.

<sup>671</sup> Brief von Franz Joseph Mehlem aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 4. Oktober 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 118.

<sup>672</sup> Siehe das Kapitel: A III 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

<sup>673</sup> „Hr. Eberhard wird ersucht auf folgende Artikel nicht zu vergessen: [...] 3. Höchstdemselben [dem Kronprinzen Ludwig] auch von dem *Vesuv*-gemälde des Malers Schmidts zu sprechen [...]“ Von anderer Hand als Beilage des Briefes von Franz Joseph Mehlem aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 24. Dezember 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 119.

<sup>674</sup> Seit 1803 in Rom. Zu Häffelin siehe Bischof 2010.

<sup>675</sup> Bischof 2010, S. 291.

<sup>676</sup> Brief von Kasimir von Häffelin aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 12. März 1812, hier zit. nach Arnold 1964, S. 113.

Alexandersaal des Königsschlusses von Caserta<sup>677</sup> beauftragt. Am 28. April 1812 erfolgte die Vertragsbesiegelung, für die Fertigstellung sollte er mit 22.000 Lire entlohnt werden.<sup>678</sup> Der Saal befindet sich am Ende einer kleinen Enfilade im Südarml des Schlusses (hinter dem Saal der Helebardengarde und dem Saal der Leibwache) an einer von einem zentralen Knotenpunkt aus erschlossenen Raumfolge. Von hier aus waren die Gemächer Murats zu erreichen, die sich im Westteil des Südflügels befanden. Der Alexandersaal war zum Zeitpunkt der Machtübernahme Murats noch nicht fertig gestellt; lediglich das Deckenfresko, die *Vermählung von Alexander und Roxana* von Mariano Rossi (1731–1807) war unter Ferdinand IV. 1787 vollendet worden.<sup>679</sup> In diesem Zustand entstand unter der Regierung Murats die Idee, den Alexandersaal als vorläufigen Thronsaal zu verwenden, denn der vorgesehene Thronsaal im westlichen Teil war ebenfalls noch nicht fertig gestellt. Ab 1812 begannen die Planungen und Arbeiten in der Reggia di Caserta unter der französischen Regierung. Die projektierte Umnutzung des Alexandersaals führte auch zu einer ikonografischen Neuplanung, so dass der Saal fortan „Sala di Gioacchino“ bzw. „Sala del Re“ – gewissermaßen als eine Apotheose Murats – genannt wurde.<sup>680</sup> Der Raum sollte mit Basreliefs versehen werden, um Murats privates und öffentliches Leben zu visualisieren, wie z. B. die Heirat mit Carolina, der Einzug in Neapel, die Proklamation des neuen Code Civile usw.<sup>681</sup> Die Ausstattungsplanungen des Saals unterlagen jedoch einem steten Wandel: Einig war man sich lediglich darüber, dass an den großen Seitenwänden Fresken angebracht werden sollten, das Thema der Gemälde änderte sich mehrfach. So sollten anfänglich auf der einen Wandfläche die *Schlacht von Aboukir* nach dem Gemälde von Antoine-Jean Gros angebracht werden, ausgeführt von Giuseppe Cammerano. Auf der gegenüberliegenden Wand sollte die *Einnahme von Capri* entstehen, wofür man Schmidt in Betracht zog.<sup>682</sup> Das von Murat bei Gros in Auftrag gegebene Gemälde der *Schlacht von Aboukir* (**Abb. 15**) war 1806 auf dem Pariser Salon ausgestellt worden und gelangte im Februar 1809 nach Neapel. Hier befand es sich in der Sala del Parlamento im Palazzo degli Studi. Auch hatte Murat für diesen Saal bei Gros die *Einnahme von*

---

<sup>677</sup> Ab 1750 begann man mit den Bauarbeiten für Caserta, für die Luigi Vanvitelli (1700–1773) berufen wurde. Zum Königsschluss siehe z. B. D'Arbitrio/Ziviello 2003, S. 275–287.

<sup>678</sup> D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460. – Ingrid Sattel Bernardini geht von 5.000 Dukaten aus. Sattel Bernardini 2008, S. 62.

<sup>679</sup> Caserta, Salone 1989, S. 9, 11, 3–15, 28. – Das ikonografische Programm des Saals war unter Ferdinand IV. von Carlo Vanvitelli geplant worden. Rossi erhielt 1805 nach der Fertigstellung des Deckenfreskos den Auftrag, auch die Wände des Saals mit Episoden aus dem Leben Alexanders zu gestalten, so dass der gesamte Saal schließlich Alexander als antikem Vorbild weltweiten Herrschertums gewidmet werden sollte. Hiermit hatte der Saal eine herausgehobene repräsentative und politische Bedeutung. Sowohl die Machtübernahme der Franzosen (1806) als auch Rossis Tod im Jahr 1807 verhinderten die Ausführung der Wandgemälde. Caserta, Salone 1989, S. 28; Abbate 2009, S. 236. – Auch sollten nach den Entwürfen von Carlo Vanvitelli die Basreliefs thematisch an das Alexanderthema anschließen. Zusätzlich sollte der Saal eine Wandverkleidung aus Marmor und Granit erhalten, wodurch er neben der Bezeichnung Alexandersaal auch „Sala dei Marmi“ genannt wurde. Fiadino 2008, S. 67.

<sup>680</sup> Fiadino 2008.

<sup>681</sup> Scognamiglio 2004, S. 174; Scognamiglio 2008, S. 207; Abbate 2009, S. 237.

<sup>682</sup> D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460.

Capri beauftragt (siehe oben), die jedoch nie fertig gestellt wurde.<sup>683</sup> So ist zu vermuten, dass auch die *Einnahme von Capri* für den Alexandersaal eine Kopie nach Gros sein sollte, für die Schmidt als Ausführer vorgesehen war. Dieses Thema wurde jedoch aufgegeben und Schmidt wurde nun mit der Darstellung des *Triumph des Mars* für die Wandfläche des Alexandersaals betraut.<sup>684</sup> Murat entschied sich kurz darauf für eine erneute Änderung des Plans und wollte nun einen ganzen Saal dem Marsthema widmen.<sup>685</sup> Dementsprechend erging der Auftrag an Schmidt, nun nicht mehr die Wand des Alexandersaals, sondern die Decke des an den Alexandersaal anschließenden Raums, die Sala di Marte, zu gestalten.<sup>686</sup> Die Wände sollten neben der *Schlacht von Aboukir* mit der *Schlacht von Eylau* ausgestattet werden. Ornella Scognamiglio vermutet, dass letzteres ebenfalls nach einem Gemälde von Antoine-Jean Gros, vermutlich *Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau*<sup>687</sup>, von einem einheimischen Maler in Fresko gemalt werden sollte.<sup>688</sup> Das Programm der Darstellung beider Schlachten hätte damit die militärischen Erfolge, die gewissermaßen unter der Schirmherrschaft des Kriegsgottes Mars im Deckenfresko vereint gewesen wären, repräsentiert. Murat nahm an beiden Schlachten teil, so führte er die Truppen in der für die Franzosen siegreichen Schlacht bei Aboukir am 25. Juli 1799 gegen die Türken im Rahmen des Ägyptenfeldzugs, ebenso nahm er an der Schlacht von Preußisch Eylau am 7. und 8. Februar 1807 teil. Interessanterweise handelte es sich bei dem an Schmidt vergebenen Auftrag der Darstellung des *Triumphs des Mars* gerade nicht um eine Kopie, sondern um ein eigenständiges Gemälde, das er selbst entwerfen sollte, wie aus einem Brief Schmidts hervorgeht (*„L'invenzione doveva essere dell'esponente [...]“*).<sup>689</sup> Schmidt lehnte diesen Auftrag in einem Brief vom 5. Februar 1812 an Luigi Macedonio, Consigliere di Stato und Intendente Generale della Casa Reale<sup>690</sup>, mit der Begründung gesundheitlicher Probleme und seines Alters ab: *„Lochè sarebbe un travaglio assai duro e penoso per l'esponente, daché La di Lui salute ed età non lo comporta.“*<sup>691</sup> Im selben Monat gab Macedonio diese Information an Murat weiter, bei der er neben dem Alter des Malers die nachlassende Sehkraft als Begründung erwähnte: *„Sire, il pittore Schmidt, che si era compromesso dipingere a fresco*

<sup>683</sup> Siehe Scognamiglio 2004, S. 167; Scognamiglio 2008, S. 96.

<sup>684</sup> D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460. – D'Arbitrio/Ziviello machen darauf aufmerksam, dass der Architekt Niccolini, als Bewunderer von Schmidt, diesen für den *Triumph des Mars* in Vorschlag brachte. Ebd. – Siehe auch Scognamiglio 2004, S. 174; Scognamiglio 2008, S. 207; Abbate 2009, S. 237.

<sup>685</sup> Scognamiglio 2008, S. 207; Abbate 2009, S. 237; Fiadino 2008, Anm. 77, S. 97.

<sup>686</sup> Scognamiglio 2008, S. 207. – Dazu gibt es unterschiedliche Meinungen: D'Arbitrio/Ziviello vermuten, dass der *Triumph des Mars* an die Decke des Alexandersaals verlegt werden sollte. D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460.

<sup>687</sup> 1808, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

<sup>688</sup> Scognamiglio 2004, S. 174; Scognamiglio 2008, S. 207.

<sup>689</sup> Brief von Schmidt am 5. Februar 1812 an Macedonio ASNA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 109, vol 1031, hier zit. nach Fiadino 2008, S. 137.

<sup>690</sup> Cavalier Luigi Macedonio wurde per Dekret am 12. März 1807 schon unter Joseph Bonaparte zum Consigliere di Stato und Intendente Generale della Casa Reale berufen und war damit für alle Gebäude des Königshauses verantwortlich. Siehe Fiadino 2008, S. 19.

<sup>691</sup> Brief von Schmidt am 5. Februar 1812 an Macedonio ASNA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 109, vol 1031, hier zit. nach Fiadino 2008, S. 137. – Siehe auch D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460.

*in un Salone del Grande Appartamento di Caserta, coll'annessa memoria mi fa conoscere ch'egli non può ciò eseguire poicchè la vista e la sua età non gli permettono travagliare in tale modo.*"<sup>692</sup> Schmidt war zu diesem Zeitpunkt 55 Jahre alt und wollte sich vermutlich nicht den Strapazen eines Deckenfreskos, bei dem er auf einem Gerüst unterhalb der Decke hätte liegen müssen, aussetzen. Er versuchte dennoch das Wandfresko nochmals in Vorschlag zu bringen: „*L'esponente perciò facendo osservare alla E.V. che persistendo nella nuova Idea, egli non può accettare l'onorevole incarico, a cui andava a prestarsi, e che il quadro fosse molto meglio immaginato sulla parete laterale i corrispondenza dell'altro progettato. La prega disporre che venga eseguito secondo il primo progetto proposto dal Niccoloni.*“<sup>693</sup> Diese Bitte wurde von Macedonio insofern verändert, als dass er Murat daraufhin den Vorschlag unterbreitete, Schmidt doch mit einem anderen Gemälde, nämlich demjenigen der *Kapitulation von Capri* zu beauftragen, das als Wandgemälde der *Schlacht von Aboukir* gegenübergestellt werden könnte.<sup>694</sup> Inwiefern die Idee dieses Vorschlags wiederum von Schmidt selbst bei Macedonio initiiert wurde oder durch die Protektion von Antonio Niccolini, lässt sich nicht verifizieren. Letztlich entschied man sich im Alexandersaal an der großen Wandfläche der Westwand für die Version der Kapitulation, deren Fassung, so eine Bemerkung von Macedonio, auf das Gemälde der *Kapitulation von Capri* (**Kat. Nr. 90**) von Schmidt zurückging, die im November 1812 im Königspalast in Neapel aufgehängt wurde und welches das „oggetto“ war „di poterlo esaminare S.M. prima che si dipinga a fresco nel Palazzo di Caserta [...]“.<sup>695</sup> Schmidt begann wohl erst 1813 mit dem Fresko der

<sup>692</sup> Brief von Macedonio an Murat im Februar 1812. AS NA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio pubblico, fasc. 109, II, inc. 20, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 748, S. 258.

<sup>693</sup> Brief von Schmidt am 5. Februar 1812 an Macedonio ASNA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 109, vol 1031, hier zit. nach Fiadino 2008, S. 137. – Bei Niccolini handelt es sich um den Architekten Antonio Niccolini (1772–1850), der per Dekret am 25. November 1811 als Mitglied des von Murat gegründeten ‚Kontrollorgans‘ *Comitato Consultivo per gli edifici della Real Casa* (*Conseil des Architectes de la Maison Royale* auch *Comitato degli Architetti per gli Edifici della Corona* genannt) berufen wurde. Dieses hierarchisch aufgebaute Komitee bestand aus den drei Architekten, die zuvor schon für den Hof arbeiteten: aus Antonio de Simone, Etienne-Chérubin Leconte und Antonio Niccolini und den ihnen unterstellten Architekten (auch *architetti locali* genannt) für die einzelnen Häuser: Giovanni Pattureli für Caserta und Cadriello, Vincenzo Paolotti für Portici und Persano, Antonio Anito für Neapel, Capodimonte und Lago del Fusaro. Die Architekten mussten einmal die Woche bei Luigi Macedonio, Consigliere di Stato und Intendente Generale della Casa Reale, vorstellig werden. Ausführlich hierzu Fiadino 2008, S. 40f.

<sup>694</sup> „Al contrario egli crede non poter ritenere la sua fantasia il dipingere una copia di un altro Quadro, come le avevo proposto assumendo il travaglio di uno de' due Quadri laterali del Salone D'Alessandro. Per non perdere l'utilità de' sommi talenti di un tanto Pittore, se Vostra Maestà lo giudica opportuno, potrebbe incaricarsi di dipingere nel detto salone di sua fantasia la Presa di Capri, che formerebbe il Quadro compagno alla Battaglia di Abukir che dipingerà il Sig. Camarani. È vero che V.M. ha dato commissione in Parigi di un tale Quadro che verrà situato nella Sala del Parlamento, ma a mio credere oltre d'esser meglio che una tale gloria sia in più maniera rappresentata, potrebbe il sig. Schmidt meglio riuscire nella composizione avendo sotto gli occhi il luogo, le persone e più accurati rapporti di una sì difficile impresa.“ Brief von Macedonio an Murat im Februar 1812. AS NA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio pubblico, fasc. 109, II, inc. 20, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 748, S. 258; siehe auch Scognamiglio 2004, S. 175.

<sup>695</sup> Schmidt hatte das Gemälde wohl als Entwurf für das Fresko angefertigt. Macedonio erteilt am 19. November 1812 dem „gran custode“ des Königlichen Palastes in Neapel den Auftrag: „per fissare nell'Appartamento di Napoli di S.M. la Regina il quadro del pittore Schmidt rappresentante la capitolazione di Capri ad oggetto di poterlo esaminare S.M. prima che si dipinga a fresco nel Palazzo di Caserta [...]“. AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, serie inventari, busta Nr. 2, hier zit: nach D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 459f. – Siehe auch: „[...] quadro fatto dal pittore Schmidt rappresentante la Capitolazione di Capri“ collocato nel novembre del 1812 nel salone della Musica del palazzo reale di Napoli per essere

*Kapitulation*, was ein Hinweis vom Juli 1813 belegt („*Schmidt sta dipingendo la Capitolazione di Capri*.“<sup>696</sup>). Zeitgleich wurde der von Canova und Giuseppe Capecelatro, Erzbischof von Tarent, protegierte Friedrich Rudolf Suhrlandt (1781–1862)<sup>697</sup>, der sich seit 1812 in Neapel aufhielt, mit der *Schlacht von Eylau* beauftragt.<sup>698</sup> Die Gründe warum das Thema der *Schlacht von Aboukir* aufgegeben wurde, lassen sich nicht rekonstruieren.<sup>699</sup> Dass Cammerano letztlich der Auftrag entzogen wurde, lag daran, dass er ein Jahr nach Auftragsvergabe immer noch keine Entwürfe vorgelegt hatte.<sup>700</sup> Die Gestaltung der Decke des Marssaals hingegen wurde an Antonio Calliano vergeben.<sup>701</sup>

Am 28. November 1813 erhielt Schmidt eine Zahlung in Höhe von 2.750 Lire, am 18. Januar 1814 nochmals dieselbe Summe.<sup>702</sup> Insgesamt erhielt er bei Fertigstellung 16.830 Lire, eine etwas geringere

---

guidicato da Carolina, e successivamente, da Gioacchino prima che si eseguisse „a fresco nel Real Palazzo di Caserta“.“ Zit. nach AK Casa di Re 2004, S. 303f. (Text von Scognamiglio); im Wortlaut identisch nochmals bei Scognamiglio 2008, S. 215.

<sup>696</sup> AS NA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 108, f.lo 1026, hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 82, S. 97. – Siehe auch D’Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460.

<sup>697</sup> Suhrlandt studierte an den Akademien in Dresden (1799–1803) und Wien (1803–1808), bis er 1808 nach Rom übersiedelte. Er wurde 1810 zum Hofmaler von Herzog Friedrich Franz ernannt. Zwischen 1812 und 1816 hielt er sich in Neapel auf und bewohnte dort gemeinsam mit Josef Rebell (1787–1828) und dem Engländer Hulmandel die Beletage im Palazzo Nasarelli. Protegiert von Canova und Giuseppe Capecelatro, Erzbischof von Tarent, erhielt er mehrere Aufträge unter Murat. Er kehrte 1816 aus Italien in seine Geburtsstadt Ludwigslust zurück. Seit 1849 bis zu seinem Tod war er in Schwerin ansässig. Vgl. Künstlerleben in Rom 1991, S. 735; ausführlich die Dissertation zu Suhrlandt: Baudis 2011.

<sup>698</sup> Brief von Macedonio an Murat am 19. Juni 1813: „Sire, Il Ministro dell’Interno mi fa’concosere, che è mente di Vostra Maestà che il Pittore Rodolfo Zhurlandt raccomandato da Cavaliere Canova venga impiegato nei nuovi lavori, che si fanno nel Real Palazzo di Caserta. Ho quindi l’onore di far presente a Vostra Maestà, che tutti i lavori di Pittura del Palazzo suddetto si trovano di già assegnati con sovrana approvazione a diversi Professori, che li stanno eseguendo, e non manca altro, che il quadro da dipingersi nel Salone di Vostra Maestà nel muro opposto a quello ove il Sig. Schmidt sta dipingendo la Capitolazione di Capri. [...]“ AS NA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 108, f.lo 1026, hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 82, S. 97. – In den Lebenserinnerungen beschreibt Suhrlandt, dass 1813 der Innenminister Zurlo an ihn herangetreten sei „mit dem Wunsch [...], er möge für den Herkulesaal [sic!] des Palastes in Caserta ein großes Gemälde fertigen.“ Suhrlandt fertigte umgehend eine Ölskizze mit der *Schlacht von Eylau* und erhielt daraufhin den Auftrag. Baudis 2011, S. 104. – „Für die Ölskizze von 3 ½ Fuß breit und 2 ½ Fuß hoch hatte Suhrlandt 27 großformatige Zeichnungen mit Personen, Pferden, Uniformen und vielen Details sorgfältig vorbereitet und sich außerdem intensiv mit dem lebensgroß nach der Natur skizzierten Kopf des Königs Murat beschäftigt. Murat gestattete ihm etwa eine Sitzung von einer Stunde für die Vorzeichnung, für das danach auszuführende Porträtgemälde.“ Ebd., S. 104. – Suhrlandt erhielt weitere Aufträge vom Königshaus, die er in seinen Lebenserinnerungen beschreibt: Neben dem Fresko sollte er „die berühmten Männer des Königreichs“ für Caserta malen, wie z. B. den Astronom Baron von Zach und den Ingenieur von Reichenbach. Auch Bildnisse der Komponisten Gioacchino Rossini und Niccolò Zingarelli wurden in Auftrag gegeben. Zudem wurde er gemeinsam mit Rebell durch eine von Murat finanzierte Reise 1813 nach Sizilien gefördert. Ebd., S. 104.

<sup>699</sup> Siehe auch Scognamiglio 2004, S. 175; Scognamiglio 2008, S. 207.

<sup>700</sup> Siehe Fiadino 2008, S. 67 sowie der Brief von Macedonio an Murat am 9. Juni 1813: „[...] Tale quadro doveva eseguirsi dal Pittore Cammarano, e doveva rappresentare la battaglia di Abukir, ma non si è effettuato, non solo perché il Sig. Angelini incaricato dal Ministro dell’Interno di fare un disegno di detto quadro per passarsi al Cammerano non lo ha ancora eseguito, malgrado le reiterate premure fattegli, ma anche perché Vostra Maestà mi ha fatto conoscere di non essere più nell’intenzione di far dipingere la battaglia suddetta, ma mi voler dare altro soggetto da repesantarsi nei citato quadro. Qualora dunque la Maestà Vostra voglia annuire alla domanda del pittore Zhurlandt, deve compiacersi farmi noto il soggetto da esprimersi in detto quadro, onde possa il medesimo formaro il disegno, ed il bozzetto, che umilierò alla Sovrana approvazione.“ AS NA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 108, f.lo 1026, hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 82, S. 97.

<sup>701</sup> Siehe Scognamiglio 2004, S. 175; Scognamiglio 2008, S. 208. – Siehe Calliano, Deckenfresko, Der Triumph des Mars, 1815, Sala di Marte, Abb. in: D’Arbitrio/Ziviello 2003, S. 325.

<sup>702</sup> D’Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 460.

Summe als die vertraglich festgelegte von 22.000 Lire.<sup>703</sup> Dieses wird auf die Schwierigkeiten bei der Ausführung zurückzuführen sein, denn am 6. Juni 1814 schrieb Luigi Macedonio an Carlo Napoli, den Verwalter der Reggia di Caserta, über „la cattiva riuscita del detto Quadro, ed il cambiamento di colori nel medesimo avvenuto, lo rendono indecente a farlo comparire in un Real Appartamento”.<sup>704</sup> Zunächst wurde von Schmidt verlangt, das Gemälde komplett zu erneuern („[...] subito a rifarlo completamente [...]”).<sup>705</sup> Erhalten hat sich ein weiterer Brief vom 22. Juli von Carlo di Napoli an den Architekten Luca de Lollo, aus dem hervorgeht, dass Schmidt diese Anweisung ausschlug, dagegen aber anbot, das Bild nochmals in der Größe des Freskos auf Leinwand zu malen, wobei ihm hierbei nur die Differenz der Kosten zu bezahlen wäre.<sup>706</sup> Schmidt hatte anscheinend schon mit der Wiederholung begonnen. Ein Briefentwurf Macedonios an Schmidt am 28. Oktober 1814 zeigt die Verärgerung Murats und Macedonios, die eine Leinwandversion strikt ablehnten und auch keine weiteren Zahlungen an Schmidt mehr tätigen wollten: *„Al pittore Sig. Erico Schmidt, Avendo dato conto al Re, che voi vi state occupando di dipingere ad olio sopra tela il quadro rappresentante la capitolazione di Capri per sostituirsi al quadro da voi dipinto a secco nel Real Palazzo di Caserta esprimente lo stesso soggetto, ha la M.S. dichiarato di non voler tale quadro. V'invito quindi a sospendere un tal lavoro, giacché non dovendo il medesimo servire per la Real Casa, rimarrebbe di vostro costo”*.<sup>707</sup>

Es wird vermutet, dass die beiden großformatigen Gemälde der *Tod Caesars* und der *Tod Virginias*<sup>708</sup>, die Vincenzo Camuccini (1771–1844) im Auftrag Lord Bristols angefertigt hatte und die 1807 von Murat angekauft wurden, als Ersatz für die Fresken von Schmidt und Suhrlandt an den Wänden des Alexandersaals angebracht werden sollten.<sup>709</sup> Ornella Scognamiglio weist zudem darauf hin, dass der Alexandersaal die Funktion als Thronsaal bis 1815 nicht erfüllen konnte, da das Königsschloss in Caserta einer offenen Baustelle glich, insbesondere der Alexandersaal war teilweise eingerüstet, die Basreliefs waren noch im Entstehen und Schmidts Fresko war wohl abgedeckt.<sup>710</sup> Nach Murats

<sup>703</sup> Ebd. – Maria Rosaria Iacono betont nach den Akten in Caserta, dass Schmidt eine Anzahlung von 300 Dukaten erhielt und darauf folgend monatlich bis zur Fertigstellung mit 200 Dukaten entlohnt wurde. Zahlungsbelege im Archiv der Reggia di Caserta, AS CE Serie Dispacci e Relazioni, Bd. 1751, Fasz. 107; Bd. 1752, Fasz. 189; Bd. 1759, Fasz. 104, hier siehe Iacono 1989, S. 28. Auch Sattel Bernardini 2008, S. 62. – Die Dokumente hierfür sowohl im Archiv von Caserta als auch im Archivio di Stato in Neapel wurden von mir nicht eingesehen und müssten nochmals geprüft werden.

<sup>704</sup> AS CE Serie Dispacci e Relazioni, v. 1759, fasc. 104, hier zit. nach AK Casa di Re 2004, S. 303; siehe auch Iacono 1989, S. 28; auch Scognamiglio 2008, S. 213.

<sup>705</sup> AS CE Serie Dispacci e Relazioni, v. 1759, fasc. 104, hier zit. Nach Casa di Re 2004, S. 303; siehe auch Scognamiglio 2008, S. 213.

<sup>706</sup> AS CE Serie Dispacci e Relazioni, v. 1759, fasc. 104; AS CE Serie Misure e Lavori, v. 3228, fasc. 39, hier zit. nach AK Casa di Re 2004, S. 303, siehe auch Iacono 1989, S. 28; auch Scognamiglio 2008, S. 215.

<sup>707</sup> Briefentwurf an Schmidt von Macedonio am 28. Oktober 1814, AS NA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, Fasc. 146, f. 55, zit. nach Fiadino 2008, S. 97, Anm. 80.

<sup>708</sup> *Tod Caesars*, 1805/06, Öl auf Leinwand, 400 x 707 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, *Tod Virginias*, Öl auf Leinwand, 405 x 705 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Abb. in: AK Civiltà dell'Ottocento 1997, Kat. Nr. 17.34 und 17.35, S. 460, Abb. S. 459.

<sup>709</sup> Scognamiglio 2004, S. 176; Scognamiglio 2008, S. 216.

<sup>710</sup> Scognamiglio 2008, Anm. 766, S. 260.



Ermordung im Jahre 1815 und der Rückkehr der Bourbonen ordnete Ferdinand I. die Zerstörung der Fresken an, eine *damnatio memoriae*, die die politische Bedeutung des Freskos unterstreicht.<sup>711</sup>

1814 entstand ein offizielles Porträt von Murat (**Kat. Nr. 28**), das Schmidt ohne Auftrag fertigte<sup>712</sup>, so zumindest legt es ein Brief von Murat an das Innenministerium nahe. Um den 15. August 1814 war das Porträt fertig gestellt und Murat fragte den Innenminister bezüglich des Preises, der an Schmidt gezahlt werden solle: „Monsieur le Ministre, Je vous adresse un portrait fait par le Peintre Smidt. Je désire que vous le fassiez voir par les personnes de l'art pour en fixer le prix, et que le lui fassiez payer.“<sup>713</sup> Daraufhin wurde das Gemälde von Costanzo Angelini (1760–1853), Professor für Zeichnung an der Neapler Akademie, und Jacques Berger (1754–1822), Professor für Malerei, begutachtet, die darauf hinwiesen, dass man nicht mehr als 600 und nicht weniger als 300 Dukaten bezahlen solle.<sup>714</sup> Murat entschied sich für den niedrigeren Preis von 300 Dukaten. Das Gemälde wurde daraufhin in der Reggia di Portici aufgehängt.<sup>715</sup>

Neben den beiden Kopien nach Gros, dem Fresko und dem Porträt Murat sind zwei weitere Gemälde zu erwähnen, die im Kontext des Königshauses stehen. So ist der *Besuch der Kranken auf den Schiffen* (**Kat. Nr. 96**) zu nennen, ein Gemälde welches 1821 von Grossi erwähnt wird und zwischen 1809 und 1814 entstanden sein wird. Damit ist Murats Besuch bei den Kranken bzw. Verletzten auf den eigenen Schiffen nach der Schlacht von Capri gemeint.<sup>716</sup> Da die *Neapolitanische Landschaft* (**Kat. Nr. 27**) sich 1817 im Schloss von Portici befand, ist auch hier davon auszugehen, dass diese vom Königshaus erworben wurde, wahrscheinlich von Carolina Murat, deren Vorliebe auf zeitgenössischer Landschaftsmalerei lag.

---

<sup>711</sup> Bislang ging man davon aus, dass die Fresken lediglich übermalt worden seien, jedoch zeigen neuere Restaurierungen, dass die Fresken tatsächlich zerstört worden sind. Es wurden keinerlei Farbreste gefunden. Freundlicher Hinweis von Ferdinando Creta, Caserta. – Baudis geht fälschlicherweise davon aus, dass Suhrlandt das Fresko nie angefertigt hätte und bezieht eine Anfrage Suhrlandts an den Hof unter Ferdinand IV. fälschlicherweise auf das Fresko. Die Anfrage bezieht sich aber auf die Galerie der berühmten Männer, die nie fertig gestellt wurde, siehe Baudis 2011, S. 109.

<sup>712</sup> Dieses vermutet bereits Ornella Scognamiglio. Scognamiglio 2008, Anm. 780, S. 260. – Bisher wurde angenommen, dass es sich bei dem Porträt um einen offiziellen Auftrag des Königshauses handelte. Zuletzt bei Sattel Bernardini 2008, S. 62.

<sup>713</sup> AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 151, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 779, S. 260.

<sup>714</sup> „i quali [gemeint: Angelini und Berger] ne han detto che non può valere più di 600 ducati, né meno di 300.“ Brief vom 22. September 1814, AS NA, Ministero dell'Interni, I Inventario, fasc. 976, folio 151, hier zit. nach Scognamiglio 2008, S. 215 und Anm. 780, S. 260.

<sup>715</sup> „In vista dell'ufficio di V.E. ho ordinato al Custode del Real Palazzo di Napoli Sigr Gronon di riceversi il Quadro rappresentante il Re dipinto dal Sigr Schmidt, e di situarlo nel Real appartamento ove prima esisteva.“ Portici am 7. Oktober 1814, AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 148, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 780, S. 260.

<sup>716</sup> Siehe auch Sattel Bernardini 2008, S. 62.

Im August 1812 trat Schmidt erneut durch eine Beteiligung an der Akademieausstellung an die Öffentlichkeit.<sup>717</sup> Diese Ausstellung wurde am 23. August 1812 im Palazzo degli Studi in Neapel eröffnet, dem Namenstag von Gioacchino Murat, der aber im Gegensatz zur Ausstellung von 1809 nicht an den Eröffnungsfeierlichkeiten teilnehmen konnte, da er sich zu diesem Zeitpunkt im Russlandfeldzug befand.<sup>718</sup> Insgesamt gehörte diese Ausstellung zu den Feierlichkeiten zum Namenstag Murats, bei denen ein Tag zuvor bereits die neue Biblioteca Gioacchina eröffnet wurde<sup>719</sup> und die Ausstellung der „prodotti dell'industria“. Carolina Murat besuchte die Akademieausstellung drei Tage nach deren Eröffnung, worüber der *Monitore delle Due Sicilie* am 27. August 1812 berichtet.<sup>720</sup> Schmidt zeigte insgesamt fünf Gemälde, die aus allen drei malerischen Gattungen stammten: Aus dem Bereich der Historienmalerei präsentierte er das bereits ein Jahr zuvor in seinem Atelier ausgestellte Werk *Sapphos Todessprung vom leukadischen Felsen* (**Kat. Nr. 89**) sowie *Sappho in der Grotte der Zauberin* (**Kat. Nr. 94**), in der Gattung des Porträts ein nicht näher spezifiziertes *Porträt* (**Kat. Nr. 93**) sowie aus dem Bereich der Landschaftsmalerei zwei *Vesuviusausbrüche* (**Kat. Nr. 91 und 92**).<sup>721</sup> Ein Autor mit den Initialen R. G., den Ornella Scognamiglio mit Raimondo Guarini in Verbindung bringt<sup>722</sup>, publizierte

<sup>717</sup> Milano 1991, S. 1014; ferner Rinaldi 2001, S. 245; Sattel Bernardini 2008, S. 60. – Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass die 1811 entstandene *Neapolitanische Landschaft* (**Kat. Nr. 27**) zu den fünf ausgestellten Gemälden gehört haben könnte und fand zur Ausstellung erste Notizen im *Monitore delle Due Sicilie*, wobei „die Künstler aber nicht namentlich erwähnt sind.“ Ebd.; *Monitore delle Due Sicilie*, Nr. 485, Samstag 22. August 1812; Nr. 486, Montag 24. August (Besprechung der Eröffnung der Ausstellung, der „professori delle belle arti“); Nr. 489, Donnerstag 27. August (Über den Besuch von Caroline Murat). Siehe Sattel Bernardini 2008, S. 68, Anm. 40 und 41.

<sup>718</sup> Siehe Irollo 2010, S. 46. – Murat stieß mit 10.000 Mann zur Großen Armee und übernahm im April 1812 den Oberbefehl für die gesamte Kavallerie. Am 5. Dezember 1812, nachdem Napoleon die Armee verließ, hatte Murat den Oberbefehl über die gesamte Armee inne und leitete den Rückzug nach Wilna. Murat kehrte erst am 4. Februar 1813 nach Neapel zurück.

<sup>719</sup> Scognamiglio 2008, Anm. 246, S. 233.

<sup>720</sup> „Siccome annunziammo fra le solennità del giorno 23, sacro a Sua Maestà il Re Nostro Signore, avea avuto luogo l'apertura delle sale del Palazzo degli Studj destinare all'esposizione delle opere che i professori di belle arti han voluto far conoscere al pubblico. Ieri, 26 del presente, Sua Maestà la Regina onorò di sua presenza questa esposizione. Sua Maestà, ricevuta dalle Loro Eccellenze il Ministro dell'Interno con il Segretario di Stato, dall'Intendente e dal Sindaco di Napoli, dal direttore de' Reali Musei, dal Presidente, dal vicesegretario e dai membri dell'Accademia Reale delle Belle Arti, e da una deputazione delle altre Accademie che compongono la Società Reale di Napoli, passò all'esposizione de' quadri, disegni ecc. e delle opere che hanno concorso per i premj annuali che debbonsi giudicare dall'Accademia. Sua Maestà esaminò con particolare attenzione tutti prodotti delle belle arti che si trovano uniti, e permise al presidente dell'Accademia di Belle Arti, Signor Cavalier Cottreau, di presentarle gli artisti i quali trovaronsi accanto alle loro opere. Sua Maestà onorò della sua approvazione gli autori che vi erano degni, e si compiacque di incoraggiare quelli i cui sforzi non hanno finora che delle speranze, e di cui i maggiori successi debbono attendersi da una maggiore applicazione a'grandi principj dell'arte e da un lungo e approfondito studio della natura. Prendendo in considerazione la sorte di parecchi giovani artisti indigenti, Sua Maestà si degnò promettere ad alcuni impiego e lavoro negli abbellimenti del Palazzo Reale di caserta, e di accordare ad altri soccorsi mensuali: tra questi ultimi, trovansi un sordomuto dalla nascita alla cui situazione sembrò toccar vivamente il cuore di Sua Maestà [...]“ *Monitore delle Due Sicilie*, 27. August 1812, hier zit. nach Irollo 2010, S. 47. – In Teilen auch publiziert von Scognamiglio 2008, S. 121.

<sup>721</sup> Auf die beiden Landschaftsgemälde der Vesuviusausbrüche (**Kat. Nr. 61 und 62**) wurde bereits mehrfach hingewiesen: Ortolani 1970, S. 131; Milano 1991, S. 1013f.; Greco 1996, S. 160; Rinaldi 2001, S. 245; Sattel Bernardini 2008, S. 60. – *Monitore delle Due Sicilie*, Nr. 485, Samstag 22. August 1812; Nr. 486, Montag 24. August (Besprechung der Eröffnung der Ausstellung, der „professori delle belle arti“); Nr. 489, Donnerstag 27. August (Über den Besuch von Caroline Murat). Siehe Sattel Bernardini 2008, S. 68, Anm. 40 und 41.

<sup>722</sup> Scognamiglio 2008, S. 121.

einen Bericht über die Ausstellung<sup>723</sup>, in dem er die Künstler und Gemälde auflistete. So waren neben Schmidt unter anderem Simon Denis mit einem Vesuvausbruch<sup>724</sup>, Decamps mit einigen Porträts und Jacques Berger mit zwei Gemälden<sup>725</sup> vertreten sowie u. a. Giuseppe Cammerano mit einem Bozetto für das Königsschloss in Caserta und Odoardo Fischetti mit einer Seeschlacht.<sup>726</sup> Nach der Auflistung von Guarini war Schmidt mit insgesamt fünf Gemälden der Maler mit den meisten Bildern. Guarini äußerte sich positiv über Schmidts Gemälde *Sapphos Todessprung vom leukadischen Felsen* und attestiert ihm ein „perfetto disegno ed ottimo colorito [...] La tempesta è ben espressa, ed il tetro del paese n'accrece l'effetto“ – wenngleich er es für eine „imitazione d'un' opera di Peguignon che sta presso il Marchese di Gensano“ hielt<sup>727</sup>, das meint eine Nachahmung des Gemäldes von Jean-Pierre Péquignot (1769–1836), welches sich in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis Marchese di Genzano im Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) befand.<sup>728</sup> Auch die anderen Gemälde von Schmidt wurden positiv besprochen, so seien die Figuren bei *Sappho in der Grotte der Zauberin* (**Kat. Nr. 94**) „in atteggiamenti naturali“, die Zeichnung sei „accurato“ und der Mond bewirke einen „buon effetto“.<sup>729</sup> Neben der Harmonie in den Farben lobt Guarini insbesondere die „verità di colorito“ in dem nicht näher identifizierten *Porträt* (**Kat. Nr. 93**).<sup>730</sup> Die beiden *Vesuvausbrüche* (**Kat. Nr. 91** und **92**) würden Schmidts „belle idee ed il suo stile eccellente“ demonstrieren. Neben der positiven Besprechung Guarinis war die Ausstellung Friedrich Rudolph Suhrlands Einschätzung nach „un'idea non molta vantaggiosa dei artisti“. Hierbei sieht er nur wenige Ausnahmen, wie das von ihm bewunderte Gemälde von Denis.<sup>731</sup>

Zwischen 1815 und 1821 finden sich lediglich vereinzelte Notizen zu Schmidt. Am 1. August oder 1. September 1815 besuchten Joseph Rebell (1787–1828) und Johann Evangelist Scheffer von

<sup>723</sup> Guarini 1812, S. 160f. – Erstmals erwähnt von Scognamiglio 2008, S. 121.

<sup>724</sup> So beschreibt Guarini: „Denis. *Eruzione del Vesuvio*. L'effeto è sorprendente. La distinzione de' lumi del fuoco e della luna è così visibile e chiara che dimostra un'osservazione fatta sulla natura, ed eseguita più volte in opere dello stesso genere. La graduazione della luce del fuoco del pino ch' esce dalla bocca del Vesuvio, e di quella del fuoco che in lava scorre lungo le pendici del monte, è fatta con tanta precisione ch'è quella solo della perfetta imitazione. L'insieme non distrae per consultare le parti, e tutte le parti formano uno spettacolo, ch'è quello osservato la sera del primo gennaio 1812. Il punto in cui l'autore ha veduta l'eruzione deve essere la Darsena; il primo piano dunque è ideale, e semba fatto per dare maggior campo al fenomeno che presenta.“ Guarini 1812, S. 156f. – Friedrich Rudolph Suhrlandt besuchte die Ausstellung und beschrieb in einem Brief an Canova am 12. September 1812, dass ihm dieses Werk von Denis besonders gut gefiel, welches die Königin Caroline Murat für 1800 Dukaten ankaufte: „[...] L'esposizione di pitture e disegni ai reali Studij che aveva luogo in quella settimana passata mi diede un'idea non molta vantaggiosa dei artisti di qui esclusi alcuni pochi. Un Eruzione del Vesuvio fatto dal Sig[no]re Denis mi piacque assai; la Reggina l'ha comprato per d[ucati] 1800. [...]“. Zit. nach Fardella 2002, S. 166, Nr. 45.

<sup>725</sup> So unter anderem mit einem Gemälde der *Ursprung der Malerei*. Guarini 1812, S. 162

<sup>726</sup> Guarini 1812, S. 156-164.

<sup>727</sup> Ebd., S. 160.

<sup>728</sup> Siehe das Kapitel: A III 4. Werke in der neapolitanischen Sammlung de Marinis – de Sangro.

<sup>729</sup> Guarini 1812, S. 160

<sup>730</sup> Ebd.

<sup>731</sup> Brief von Suhrlandt an Canova am 12. September 1812, hier zit. nach Fardella 2002, S. 166, Nr. 45.

Leonhardshoff (1795–1822)<sup>732</sup> Schmidts Atelier, und Scheffer notierte, dass sie nur „sehr mittelmäßige Historische / gemahlte und Bildnisse sahen“.<sup>733</sup> Im selben Jahr malte Schmidt das *Bildnis eines Herrn* (**Kat. Nr. 29**), 1816 die *Bucht von Neapel* (**Kat. Nr. 30**) und ein Jahr später entstand das bisher letzte datierte Werk, das Porträt der berühmten Sängerin Isabella Angela Colbran-Rossini (1785–1845) (**Kat. Nr. 31**). Damit versiegen auch die Quellen zu Schmidts Leben und Schaffen – sieht man von einer Erwähnung Franz Theobald Hornys (1798–1824) in einem Brief an Johann David Passavant (1787–1861) von 1818<sup>734</sup> ab sowie den 1818–1819 erfolgten letzten Bilderlieferungen nach Darmstadt.

#### 4. Werke in der neapolitanischen Sammlung de Marinis – de Sangro

In der Literatur finden sich Hinweise, dass Gemälde von Schmidt in mehreren neapolitanischen Privatsammlungen anzutreffen wären.<sup>735</sup> Neben Porträts für die Sammlungen von Marulli d’Ascoli (**Kat. Nr. 79**) und Meuricoffre (**Kat. Nr. 25**) sind 17 Werke in der Sammlung de Marinis – de Sangro nachzuweisen.

Giovan Andrea de Marinis Marchese di Genzano (1755–1824) war einer der größten neapolitanischen Mäzene von Schmidt. Nach dessen Tod wurde 1824 ein Inventar seiner Gemälde angefertigt, die sich zu diesem Zeitpunkt in seinem Neapler Anwesen befanden. Dieses Inventar listet insgesamt elf Gemälde von Schmidt mit Titel- und Größenangaben sowie den Erwerbungspreis auf, der insgesamt 2.090 Dukaten betrug.<sup>736</sup> Das zweite Inventar, das durch die Erbfolge nun als Gemäldegalerie des

<sup>732</sup> Geboren in Wien, studierte seit 1809 an der Wiener Akademie. 1812 reiste er nach Venedig. Nach Beendigung der Akademie erfolgte ab 1814 sein Italienaufenthalt vor allem in Rom. Im August 1815 unternahm er eine Reise nach Neapel. Im Oktober 1815 wurde er Mitglied des Lukasbundes und erhielt den Beinamen „Raffaellino“. Im November 1815 reiste er wieder nach Wien zurück, wo er sich zwischen 1816 und 1820 abwechselnd mit Klagenfurt aufhielt. Gefördert wurde er vor allem von Franz Xaver Altgraf von Salm-Reifferscheidt (1749–1822), Bischof von Gurk in Klagenfurt, der ihm auch die Italienreisen finanzierte. 1820/21 erfolgte ein zweiter Romaufenthalt. 1822 verstarb er in Wien an Tuberkulose. Siehe Kat. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien 2006, S. 362.

<sup>733</sup> Im Wortlaut: „den 1ten / war ich midt Herrn Rebell bey Mahler Schmidt / bey welchem wir sehr mittelmäßige Historische / gemahlte und Bildnisse sahen“. Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Neapler Skizzenbuch 1814/15, 79 Seiten in: Kat. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien 2006, S. 406-425, hier Kat. Nr. 965, S. 425.

<sup>734</sup> Horny bittet Passavant, ihm von seinem Neapelaufenthalt Pinsel mitzubringen. Den Namen des Pinselmachers könne er entweder bei Schmidt oder einem Herrn May erfragen: „Liebster Passavant, / Sie könnten mir einen ungeheuren Ge- / fallen thun, da Sie nach Neapel reisen. / wenn Sie mir nehmlich für einen Scudo / von den vortrefflichen Neapolitanischen Ziegen / Pinseln mitbringen wollten. Es ist bloß ein / einziger Mann der die vortrefflichsten macht / seine Adresse ist zu erfragen bey Herrn / Hofmaler Schmidt oder Herrn C. v. May / strada Chiaia no 216 terzo piano. / [...] Cornelius grüßen Sie vielmals von mir. / fressen Sie nicht zu viel Maccaroni und bringen sie mir gute neapolitanische / Pinsel aber ja keinen neapolitanischen Dudelsackpfeiffer mit. / Ihr / ergebener / Fr. Horny.“ Brief von Horny aus Tivoli an Passavant in Rom 1818. Stadt- und Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a. M., Handschriftenabteilung Nachlass Johann David Passavant, Ms. Ff. J. D. Passavant A 11e Nr. 334, hier zit. nach Fabritius 2012, S. 304. – Passavant reiste mit Peter von Cornelius im Herbst 1818 nach Neapel. Fabritius 2012, S. 304, Anm. 1.

<sup>735</sup> „Durante il suo soggiorno napoletano lo Schmidt poté godere del favore dell’aristocrazia napoletna [...]“ Rinaldi 2001, S. 245. – „Alcuni suoi lavori figuravano anche in diverse collezioni private napoletane [...]“ Milano 1991, S. 1014.

<sup>736</sup> „Copia dell’inventario de’ beni del fu Ecc.mo M.re Genzano Don Giovanandrea de Marinis“ wurde erstmals von Paola Fardella 2006 transkribiert und publiziert. Siehe Inventar 1824; Fardella 2006, S. 141-155.

Principe di Fondi betitelt ist, wird auf die Mitte des 19. Jahrhunderts datiert.<sup>737</sup> Dieses Inventar benennt zwölf Gemälde von Schmidt, die jedoch nicht alle mit denjenigen von 1824 übereinstimmen. Hierin finden sich vier weitere, die 1824 nicht aufgenommen sind. Der Auktionskatalog der Sammlung des Principe di Fondi aus dem Jahr 1895 listet schließlich neun Gemälde von Schmidt.<sup>738</sup> Anhand des ersten Inventars lässt sich zunächst eindeutig feststellen, dass Giovan Andrea de Marinis der Käufer von 11 Gemälden von Schmidt war. Für die restlichen sechs Gemälde ist entweder anzunehmen, dass Giovan Andrea diese kaufte und auf seinen weiteren Besitzungen, wie z. B. im Palast in Fondi oder im Palazzo San Gervasio in Matera,<sup>739</sup> aufbewahrt haben könnte, oder dass seine Tochter Maria Costanza de Marinis (1779–1832), die seit 1799 mit Guiseppe de Sangro III. Principe di Fondi (1776–1837) verheiratet war, gemeinsam mit ihrem Ehemann das Sammeln ihres Vaters fortsetzte und ebenfalls Gemälde von Schmidt erwarb.<sup>740</sup>

Der mit Schmidt etwa gleichaltrige Giovan Andrea de Marinis Marchese di Genzano (1755–1824), der unter Ferdinand IV. „gentiluomo da camera del re“ war<sup>741</sup>, hatte von seinem Onkel Giovan Giacomo de Marinis Marchese di Genzano (1698–1765) neben dem Titel des Marchese di Genzano auch den Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) in der Via Medina 24 (**Abb. 16**) mit einer großen Gemäldesammlung geerbt, die Giovan Andrea erweiterte und seit 1799 öffentlich zugänglich machte. 1804 besichtigte auch August von Kotzebue diese Sammlung.<sup>742</sup> Das Inventar von 1824 listet fast 400

<sup>737</sup> *Catalogo de' Quadri componenti la Galleria del Principe di Fondi Strada Fontana Medina N. 24*. ASNA, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Div. Musei, Gallerie e Pinacoteche, I vers. (1860-90), busta 250, fasc. 117-121, erstmals publiziert und transkribiert von Manieri Elia 1991, S. 329-337; im Folgenden zit. als *Catalogo del Principe di Fondi*. Manieri Elia und Fardella datieren diesen Katalog auf die Mitte des 19. Jahrhunderts. Fardella 2006, S. 124.

<sup>738</sup> Ein großer Teil der Sammlung wurde vom Auktionshaus Galerie Sangiorgi in Rom, Palais Borghese, versteigert. Die Besichtigung fand am 20. und 21. April 1895 statt, die Versteigerung selbst ab dem 22. April und an den folgenden 12 Tagen, in denen insgesamt 749 Lotnummern aufgerufen wurden. *Grande Collection Prince di Fondi 1895*. – Ein Exemplar des Auktionskatalogs befindet sich in der Universitätsbibliothek in Leipzig (Signatur: Aesth.C.13566:582). Zu danken ist an dieser Stelle Frau Taeschner und S. Faja, Fernleihstelle der Universitätsbibliothek Leipzig, die nach Durchsicht mir Scans aus dem Katalog zur Verfügung stellten. – Paola Fardella und Giulio Manieri Elia lag der Katalog in italienischer Sprache vor: *Galleria Sangiorgi, Vente Fondi, catalogo d'asta* (Roma, Palazzo Borghese, 22 aprile – 1 maggio 1895), Rom 1895. Manieri Elia 1991, S. 320, Anm. 1; Fardella 2006, S. 124, Anm. 6.

<sup>739</sup> Fardella 2006, Anm. 27, S. 130

<sup>740</sup> So zumindest bemerkt schon Borzelli 1901 ohne weitere Hinweise, dass „Enrico Schmidt [...] lavorato molto per il Principe di Fondi“. Hierbei ist unklar, ob er z. B. das Inventar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts oder den Verkaufskatalog kannte oder ob er sich auf eine andere Quelle bezieht. Borzelli 1901, S. 55. – Giulio Manieri Elia vermutet noch Giovan Andrea de Sangro IV. Principe di Fondi (1804–1871) als Käufer der Gemälde von Schmidt, da er die Gemälde einem englischen Landschaftsmaler Smith zuordnet, der um 1830 in Neapel gearbeitet habe, eine Information, die dem Katalog von 1895 entnommen ist, in dem es heißt: „Nous n'avons aucune donnée sur ce peintre anglais. Les propriétaires des tableaux n'ont pu relever, sur les registres de comptes, que le nom, sans prénom, de l'artiste qui vivait à Naples, vers 1830, et qu'il ne faut pas confondre avec *Guillaume Smith*.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895*, S. 103, Anm. 1. – Wurde der Name von Schmidt noch im Inventar von 1824 mit „Errico Smit“ angegeben, so erscheint er im Inventar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts nur noch mit „Smith“, was die Verwechslung mit einem englischen Maler begünstigt. Der Verkaufskatalog von 1885 übernahm diese Schreibweise.

<sup>741</sup> Gelistet unter „Gentiluomini di Camera di S. M. con esercizio“, in: *Notiziario della Real Casa, per l'anno, Napoli 1817*, S. 51. Siehe auch Fardella 2006, S. 126.

<sup>742</sup> Fardella 2006, S. 130.

Gemälde auf, von denen 335 Gemälde im Palazzo Genzano (**Abb. 16**) (Via Medina, 24) und 50 im Casino dell'Infrascata aufbewahrt wurden, einer Villa, die Giovan Andrea nach den Entwürfen von Antonio Niccolini (1772–1850)<sup>743</sup> 1822 im Gebiet der Infrascata (heute Via Gerolamo Santacroce) in der Nähe von St. Elmo erbauen ließ und die später Villa Majo (auch Maio) genannt wurde.<sup>744</sup> Im Palazzo Genzano, in dem hauptsächlich Altmeister hingen, befanden sich fünf Gemälde von Schmidt, in der Villa dell'Infrascata, vor allem der zeitgenössischen Malerei vorbehalten, hingen sechs Bilder von Schmidt. In der *Prima anticamera dopo la Galleria, seconda dopo la sala a sinistra* des Palazzo Genzano befanden sich 1824 zwei Pendants von Schmidt, die wahrscheinlich die *Auffindung des Moseknaben* (**Kat. Nr. 100** und **101**) darstellten, sowie eine weitere Darstellung mit *Römische Soldaten kehren von einer Schlacht zurück* (**Kat. Nr. 102**). In der *Stanza a dritta della suddetta anticamera, cioè prima della Guardarobba* war das Gemälde *Hiob auf dem Misthaufen* (**Kat. Nr. 103**) und in der *Prima stanza a dritta dopo l'anticamera, propriamente quella che vede sotto l'androne del portone* die *Ansicht der königlichen Villa Casinos Chiatamone* (**Kat. Nr. 104**) zu lokalisieren. In der Villa dell'Infrascata hingen 1824 ohne Raumangaben folgende sechs Gemälde: Eine *Nächtliche Landschaft* (**Kat. Nr. 105**), *Odysseus bekämpft die Freier* (**Kat. Nr. 106**), *Artemisia an der Aschenurne ihres Gemahls* (**Kat. Nr. 107**), *Die Schlacht der Sabinerinnen* (**Kat. Nr. 72**), die *Sterbende Kleopatra* (**Kat. Nr. 108**) und der *Tod einer Vestalin* (**Kat. Nr. 80**). Betrachtet man die zeitgenössische Malerei in dieser Sammlung als Ganzes, so fällt auf, dass von den insgesamt 45 zeitgenössischen Gemälden allein elf von Schmidt stammten. Von keinem anderen zeitgenössischen Künstler finden sich so viele Gemälde in der Sammlung.<sup>745</sup> Paola Fardella vermutet, dass Giovan Andrea in den 1790er Jahren auch vereinzelt Werke von Johann Wilhelm Tischbein<sup>746</sup>, Augusto Nicodemo (1761–1800) und Domenico Pellegrini (1759–1840) erwarb. Von einem anderen deutschen Künstler, von Franz Ludwig Catel (1778–1856), finden sich immerhin fünf Gemälde.<sup>747</sup> Zudem waren auch Simon Denis<sup>748</sup> und Jean-Pierre Péquignot<sup>749</sup> vertreten, letzterer

<sup>743</sup> Niccolini arbeitete am Teatro San Carlo mit, entwarf die Villa Floridiana auf dem Vomero und zeichnete die Entwürfe für verschiedene aristokratische neapolitanische Villen wie die Villa Ruffo (Capodimonte), die Villa Del Balzo (Colli Aminei) und eben die Villa Genzano all'Infrascata.

<sup>744</sup> Fardella 2006, S. 127; Manieri Elia 1991, S. 314, 16.

<sup>745</sup> Eine Ausnahme bildet Gabriele Smargiassi (1798–1882), von dem im Inventar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ebenfalls 11 Gemälde angeführt sind. Im Inventar von 1824 sind jedoch noch keine Gemälde von ihm gelistet. Der Käufer war wahrscheinlich, wie schon Giulio Manieri Elia vermutet, Giovan Andrea de Sangro IV. Principe di Sangro (1804–1871). Catalogo del Principe di Fondi, Nrn. 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 141, 142, 143; Manieri Elia 1991, S. 316; Fardella 2006, S. 139.

<sup>746</sup> Tischbein mit einem Gemälde: Nr. 9 „Processione per le cadenti del Vesuvio, figure intere di palmi tre per quattro a traverso; tela von cornice lavorata; autore Guglielmo Tispain, per ducati duecento = 200“, Inventar 1824, S. 153. – Nr. 85 „veduta di Napoli in tempo d'eruzione“, Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.

<sup>747</sup> Nr. 31, 32, 36, 39 in der Villa dell'Infrascata. Inventar 1824, S. 153f.; Nr. 89, 94, 113, 117 im Palazzo Genzano (Palazzo Fondi) Mitte des 19. Jahrhunderts. Catalogo del Principe di Fondi, S. 331. – Diese Gemälde gelangten wahrscheinlich zwischen 1819 und 1822 in die Sammlung, als Catel sich in Neapel aufhielt. S. auch Fardella 2006, S. 137. – Zu Catel siehe AK Catel 2007.

mit vier Gemälden. Insgesamt ist bei den zeitgenössischen Gemälden eine Vorliebe für klassizistische Malerei zu konstatieren.

Nun stellt sich die Frage, wann die Gemälde von Schmidt in die Sammlung von Giovan Andrea de Marinis Marchese di Genzano gelangten. Den ersten Hinweis hierzu liefert ein anonym bleibender Autor über den Historienmaler Schmidt, der bemerkt, dass die „Vestale, die bei der Nachtlampe verhungert [...] sich in dem Palast des Duca Garzano“ befindet<sup>750</sup>, hier eine lautmalerische Umwandlung von Genzano. Das heißt, dass dieses Gemälde als terminus ante quem vor 1809 Eingang in die Sammlung gefunden haben muss. Das Gemälde der *Sabinerinnen* (**Kat. Nr. 72**), welches 1824 in der Villa dell'Infrascata hing und Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Genzano, ist wohl mit demjenigen zu identifizieren, welches August von Kotzebue 1804 noch als unvollendetes Werk in Schmidts Atelier gesehen hatte. Während des Besuchs des anonymen Autors befand es sich immer noch im Atelier, so dass das Bild um oder nach 1809 angekauft worden sein wird. Bei dem in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Genzano befindlichen Werk *Amor und Cupido* könnte es sich um das Gemälde *Venus und Amor* (**Kat. Nr. 113**) handeln, welches Kotzebue 1804 ebenfalls gesehen hatte.<sup>751</sup> Ein weiterer Hinweis von 1812 führt zudem zur Sammlung von Giovan Andrea: Das *Sappho*-Gemälde (**Kat. Nr. 89**), welches Schmidt 1811 in seinem Atelier präsentierte und 1812 erneut bei der Akademieausstellung einreichte, wird von Guarini als ein Werk nach Jean-Pierre Péquignot beschrieben. Dieses Gemälde lässt sich in beiden Inventaren nachweisen und wurde für 500 Dukaten zwischen 1793 und 1807 angekauft, nimmt man Péquignots Ankunft in Neapel und seinen Tod im Jahr 1807 dort selbst als Bezugsgröße.<sup>752</sup> Wenn Schmidts Gemälde tatsächlich eine Nachschöpfung oder Kopie dieses Werkes war, so hatte er es vor 1811 in der Sammlung gesehen.<sup>753</sup>

---

<sup>748</sup> Denis mit einem Gemälde: Nr. 11 „Una delle cascatelle di Tivoli, e figure a cavallo intere, di palmi due e mezzo per due a traverso; tela con cornice lavorata; autore Denis; per ducati trecento = 300.“ Inventar 1824, S. 153; Nr. 84 „Veduta di Tivoli“, Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.

<sup>749</sup> Jean-Pierre Péquignot (1765–1807) wurde in Baume-les-Dames geboren und studierte zunächst in Besancon. War Schüler von David; von 1788 bis 1793 war er in Rom und dort befreundet mit Anne-Louis Girodet-Trioson, mit dem er am 18. Januar 1793 nach Neapel übersiedelte. Von hier aus unternahmen sie im selben Jahr eine gemeinsame Sizilienreise; wahrscheinlich wurden sie zunächst von der Familie Meuricoffre beherbergt; Girodet verließ 1794 wieder Neapel und Péquignot blieb in Neapel. Zu Péquignot siehe Beck-Saiello 2005.

<sup>750</sup> Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

<sup>751</sup> Oder es ist eine zweite Fassung desjenigen Bildes, welches Joseph Bonaparte ankaupte (**Kat. Nr. 70**). Im Inventar von 1824 ist dieses Gemälde jedoch nicht gelistet.

<sup>752</sup> Das Gemälde befand sich 1824 unter der Inventarnummer 13 in der Villa dell'Infrascata „La poetessa Saffo che si butta dal monte Leuco per dimenticare gli amori di Faone, figure intera di palmi tre per due e mezzo a traverso: tela con cornice intagliata: autore Picchignon, per ducati cinquecento = 500.“ Inventar 1824, S. 153. – Mitte des 19. Jahrhunderts befindet sich das Gemälde im Palazzo Genzano unter der Inventarnummer 101 in der *Stanza di Compagnia*: „Pequignon Salto di Leucade“. Manieri Elia 1991, S. 331. – In der Villa dell'Infrascata befanden sich 1824 drei weitere Gemälde von Péquignot, siehe Inv. Nr. 5, 7 und 8. Inventar 1824, S. 153.

<sup>753</sup> Vor 1811 war das Gemälde im Palazzo Genzano, da die Villa dell'Infrascata erst 1822 erbaut wurde. Auch dieses Gemälde ist verschollen. Siehe das Werkverzeichnis Beck-Saiello 2005, S. 33.

Nachdem Giovan Andrea 1824 starb – seine Frau war schon 1799 zwei Jahre nach der Heirat verstorben –, hinterließ er nur eine Tochter (sein Sohn Filippo war im Alter von 21 Jahren nach dem Sturz der republikanischen Neapolitaner auf der Piazza Mercato am 1.10.1799 hingerichtet worden). Seine Tochter Maria Costanza heiratete Guiseppe de Sangro III. Principe di Fondi. Überliefert ist, dass das Paar die Räume des Palazzo Genzano renovierte, die Gemäldesammlung teilweise neu ordnete und einen Teil in den Palazzo San Gervasio in Matera transferierte.<sup>754</sup> Das zweite Inventar geht damit wahrscheinlich auf dieses Ehepaar zurück. Hierin sind die Gemälde, die sich 1824 in der Villa dell'Infrascata befanden, nun alle im Palazzo Genzano gelistet.<sup>755</sup> Zusätzlich finden sich vier weitere Gemälde von Schmidt, die 1824 nicht aufgeführt sind: die Kopie nach Pierre Narcisse Guérin (1774–1833) *Die Rückkehr des Markus Sextus* (**Kat. Nr. 109**), *Venus und Amor* (**Kat. Nr. 113**), *Schlafende Venus* (**Kat. Nr. 111**) und ein *Griechischer Arzt mit zwei Frauen* (**Kat. Nr. 112**). Hingegen sind die beiden Pendants die *Auffindung des Moseknabens* (**Kat. Nr. 100** und **101**) und die Darstellung der *Römische Soldaten kehren von einer Schlacht zurück* (**Kat. Nr. 102**) nicht mehr gelistet. Nach der Umhängung der Sammlung befanden sich die Gemälde von Schmidt Mitte des 19. Jahrhunderts nun in folgenden Räumen des Palazzo Genzano: In der *Sala del Bigliardo* die *Sterbende Kleopatra* (**Kat. Nr. 108**), *Die Rückkehr des Markus Sextus* (**Kat. Nr. 109**), eine *Nächtliche Landschaft* (**Kat. Nr. 105**) und *Artemisia an der Aschurne ihres Gemahls* (**Kat. Nr. 107**). In der *Stanza di Compagnia* der *Tod einer Vestalin* (**Kat. Nr. 80**), *Hiob auf dem Misthaufen* (**Kat. Nr. 103**), *Odysseus bekämpft die Freier* (**Kat. Nr. 106**) und das Gemälde der *Sabinerinnen* (**Kat. Nr. 72**). In der *Stanza da Letto* – dem Raum thematisch entsprechend – *Venus und Amor* (**Kat. Nr. 113**) und eine *Schlafende Venus* (**Kat. Nr. 111**). In der *Stanza da Studio sul cortile* die *Ansicht der königlichen Villa Casino Chiatamone* (**Kat. Nr. 104**) und ein *Griechischer Arzt mit zwei Frauen* (**Kat. Nr. 112**).<sup>756</sup>

Nach diversen Erbteilungen wurden große Teile der Sammlung 1895 schließlich von dem Auktionshaus Galleria Sangiorgio in Rom versteigert.<sup>757</sup> Hier wurden neun Gemälde von Schmidt aufgerufen, von

<sup>754</sup> Fardella 2006, S. 138, die sich auf eine Aussage J. Fox-Strangways bezieht, der 1829 die Gemädegalerie besichtigte. Siehe ebd.

<sup>755</sup> Catalogo del Principe di Fondi.

<sup>756</sup> Ebd. – 1845 wird die Gemäldesammlung relativ detailliert im zweiten Band von *Napoli e luoghi celebri delle sue vicinanze*, beschrieben: „Fondi. Nel palazzo, già di casa Genzano, posto nell'ampia piazza della fontana *medina*, il principe di Fondi, egregio amatore delle belle arti, raccolse e collocò, con la decenza che conveniva migliore, la sua numerosa ad importante quadreria, che si compone di più di trecentocinquanta dipinti, i quali non potendosi tutti da noi convenientemente menzionare, siccome sarebbe desiderio nostro, ci limitiamo a parlar di quelli soltanto che più meritan l'attenzione dell'osservatore.“ Schmidt wird hier nicht gelistet. Von den modernen Künstlern wird nur Jean-Pierre Péquignot hervorgehoben: „Da ultimo é da notare che in questa quadreria contengono diverse opere del Pequignon rappresentanti belli e variati paesaggi, tra' quali è d'ammirare quello in cui è figurato von molta verità di espressione il salto di leucade.“ *Napoli e luoghi celebri* 1845, S. 335, 337.

<sup>757</sup> Nach dem Tod von Maria Costanza de Marinis (1832) und Guiseppe de Sangro III. Principe di Fondi (1837), wurde das Erbe zwischen deren Kindern aufgeteilt: Giovan Andrea IV. Principe di Fondi (1804–1871), Francesco, Maddalena, Maria



denen der *Freikauf der christlichen Sklaven* (**Kat. Nr. 110**) in den vorherigen Inventaren nicht gelistet war.<sup>758</sup> Das heißt, dass wohl noch acht Gemälde von Schmidt bis 1895 in Familienbesitz verblieben waren.

## 5. Neapolitanische Werke

Während seines längsten italienischen Aufenthaltes in Neapel sind auch die meisten Gemälde von Schmidt entstanden. Von den insgesamt 53 nachzuweisenden Gemälden aus dieser Periode haben sich jedoch nur acht erhalten bzw. sind durch Abbildungen dokumentiert, so dass es nicht möglich ist, über eine werkimmanente Entwicklung Aussagen treffen zu können. Allgemein kann darauf hingewiesen werden, dass Schmidt während seines Neapelaufenthalts das Hauptaugenmerk abermals auf die Historienmalerei legte, wovon 32 Gemälde zeugen, von denen lediglich eines aus dem Bereich der historischen Ereignismalerei stammt (*Joachim Murat gibt den Befehl zur Einnahme Capris* (**Kat. Nr. 26**)). An Porträts sind elf Gemälde und an Landschaften zehn nachzuweisen. Innerhalb der Historienmalerei wählte Schmidt seine Themen aus der Geschichte, teilweise auch aus der aktuellen Zeitgeschichte und Mythologie, wobei die religiösen Themen im Verhältnis zu seiner römischen Zeit zugenommen zu haben scheinen. Er schuf insgesamt sieben religiöse Werke, von denen kein einziges erhalten ist (*Heilige Magdalena* (**Kat. Nr. 75**), *Johannes in der Wüste* (**Kat. Nr. 76**), *Die Jünger zu Emaus* (**Kat. Nr. 97**), *Christus heilt den Jüngling von Nain* (**Kat. Nr. 99**), zwei Fassungen der *Auffindung des Moseknabens* (?) (**Kat. Nr. 100** und **Kat. Nr. 101**) und *Hiob auf dem Misthaufen* (**Kat. Nr. 103**)).

Innerhalb der Gattung des Porträts spannt Schmidt einen Bogen zwischen privatem Repräsentationsporträt (*Porträt Murat* (**Kat. Nr. 28**)) bis hin zu standardisierten Auftragsporträts wie beispielsweise dasjenige der *Henriette Meuricoffre geb. Hillmer* (**Kat. Nr. 25**) und das *Bildnis eines Herrn* (**Kat. Nr. 29**). Das Bildnis der *Isabella Colbran* (**Kat. Nr. 31**) schließt noch an eine aufwändigere klassizistische Kompositionsmanier an. Schmidt rückt – soweit man das am erhaltenen Material überhaupt sagen kann – von den idealisierten arkadischen Landschaften seiner römischen Zeit ab und wendet sich mehr der schon in Rom begonnenen Prospektmalerei zu, die die genaue topografische Schilderung der Landschaft zur Aufgabe hat (*Landschaft* (**Kat. Nr. 24**), *Bucht von Neapel* (**Kat. Nr. 30**)).

---

Antonia und Maria Carmela, von denen letztere ihren Anteil in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Camillo d'Errico verkaufte. Die Villa dell'Infrascata wurde von Maddalenas Ehemann Giulio di Majo 1841 gekauft. Der größte Teil der Sammlung blieb im Palazzo Genzano (Palazzo Fondi) in Neapel, bei Giovan Andrea IV. Principe di Fondi, der die Sammlung z. B. durch Ankäufe von Smargiassi erweiterte. 1877 wurden viele Gemälde durch den Sohn von Giovan Andrea IV. Principe di Fondi, Giuseppe de Sangro V. Principe di Fondi (1825-1900) auf der *Esposizione Nazionale di Belle Arti* in Neapel ausgestellt. Daraufhin fragte die Familie nach einer Exportgenehmigung der Gemälde zwecks Verkaufsabsichten im Ausland an. Eine Kommission begutachtete die Sammlung und kaufte 14 Gemälde für den neapolitanischen Staat. Fardella 2006, S. 138-140; mit kleineren Abweichungen auch bei Manieri Elia 1991, S. 315-319.

<sup>758</sup> Grande collection de Prince di Fondi 1885, S. 103.

Auch die lediglich in der zeitgenössischen und älteren Literatur angeführten Vesuv-Gemälde deuten darauf hin (*Vesuvausbruch bei Nacht und Mondschein* (**Kat. Nr. 74**), zwei *Vesuvausbrüche* (**Kat. Nr. 91** und **Kat. Nr. 92**), die auf der Ausstellung von 1812 gezeigt wurden). Die erhaltene *Neapolitanische Landschaft* (**Kat. Nr. 27**) mit der Ansicht des Klosters Camaldoli wie auch der Landschaftsausblick in dem späten *Porträt der Isabella Colbran* (**Kat. Nr. 31**) verdeutlichen, dass Schmidt der Landschaft schon romantische Züge verliehen hat, insbesondere durch die Erfassung ihres Stimmungsgehalts.

## 6. Kunstagent für den Hessen-Darmstädter Hof – Ein Beispiel für Restitution

Sind in Schmidts römischer Zeit nur verstreute Hinweise zu seiner Kunstagententätigkeit für den heimischen Hof überliefert, so wird dieses Tätigkeitsfeld in seiner neapolitanischen Periode konturenreicher. Der Hessen-Darmstädter Hof übertrug seinem Pensionär gezielt Aufgaben der Kunstakquisition, so dass er neben seiner eigenen Tätigkeit auch in dieser Hinsicht in die Pflicht genommen wurde.

Einen ersten Hinweis überliefert Karl Morgenstern, der 1809 bei seinem Besuch in Schmidts Neapler Atelier davon zu berichten weiß, dass Schmidt eine „verstümmelte Statue“, besaß, die er „für seinen Hof gekauft hatte“.<sup>759</sup> Darüber hinaus legt ein Fundus von neapolitanischen Barockzeichnungen im Besitz der Grafischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt die Vermutung nahe, dass Schmidt auch diese Zeichnungen an seinen Hof übermittelt haben könnte.<sup>760</sup> Die Grafische Sammlung besitzt einen Bestand von insgesamt 69 Zeichnungen neapolitanischer Künstler – respektive von Künstlern, die in Neapel geboren oder gestorben sind oder eine Zeitlang in Neapel gearbeitet haben – aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert.<sup>761</sup> Davon sind bei insgesamt 19 Zeichnungen die Provenienzen unklar oder auf ältere Bestände zurückzuführen.<sup>762</sup>

<sup>759</sup> Morgenstern 1813, S. 33. Hierbei handelt es sich um den Torso, dessen Verkauf an Kronprinz Ludwig von Bayern scheiterte. Vgl. das Kapitel: A III 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

<sup>760</sup> Diese Vermutung äußerten bereits Sybille Ebert-Schifferer und Peter Märker in ihrem Vorwort zum AK Neapolitanische Barockzeichnungen 1994, S. 6; im Anschluss auch Epifani 2006-2007, S. 128, Anm. 26. – Aber auch hier stellt sich die Quellenlage mehr als schwierig dar, sind doch die älteren Darmstädter Inventare und Karteien im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Die Vermutung wird zudem dadurch bestärkt, dass nur wenige Sammlungen in Deutschland im Besitz eines größeren Bestandes von neapolitanischen Zeichnungen sind. Lediglich das Leipziger Kabinett besitzt eine größere Kollektion von Zeichnungen Salvatore Rosas – sofern man ihn überhaupt als neapolitanischen Künstler bezeichnen darf. Ebenso verwahrt das Kupferstichkabinett in Berlin einen größeren Komplex von unterschiedlichen neapolitanischen Künstlern. – Auf die Bedeutung der Bestände neapolitanischer Zeichnungen haben bereits Sybille Ebert-Schifferer und Peter Märker hingewiesen. AK Neapolitanische Barockzeichnungen 1994, S. 6, S. 5.

<sup>761</sup> Erstmals publiziert und bearbeitet mit kritischem Werkverzeichnis von Jan Simane. AK Neapolitanische Barockzeichnungen 1994.

<sup>762</sup> Sie werden im Katalog als „Unbekannt (alter Bestand)“ bezeichnet und sind vor 1900 erworben worden. – Bei den 19 Zeichnungen handelt es sich um Werke von: Giuseppe Balestrieri (1642–1719), Kat. Nr. 14; Giovanni Battista Benaschi (1636–1688), Kat. Nr. 15; Placido Campolo (1693–1743), Kat. Nr. 16, 17, 18, 19; Paolo de Matteis (1662–1728), Kat. Nr. 24; Antonio Filocamo (1690–1743), Kat. Nr. 28; Paolo Filocamo (?–1743), Kat. Nr. 29, 30, 31, 32; Domenico Gargiulo, genannt Micco Spadaro (1610–1675), Kat. Nr. 33; Corrado Giaquinto (Lebensdaten nicht nachweisbar), Kat. Nr. 35; unbekannter Künstler, Kopie nach Salvator Rosa, Kat. Nr. 46, 47; Solimena Umkreis, Kat. Nr. 50; unbekannter Künstler, neapolitanisch, 2. Hälfte 17. Jahrhundert., Kat. Nr. 55; unbekannter Künstler, neapolitanisch, 18. Jahrhundert., Kat. Nr. 58. – AK

Eine für Schmidt gesicherte Altmeisterlieferung erfolgte in den Jahren 1810/11, als er „*Bilder von Perin[o] del Vaga u. Polidoro*“ nach Darmstadt sandte, für die er mit der beachtlichen Summe von 1.822,24 Gulden<sup>763</sup> entlohnt wurde.<sup>764</sup> Die Namen Perino del Vaga (1501–1547)<sup>765</sup> und Polidoro<sup>766</sup> stehen hier beispielhaft für den retrospektiven Gusto der Zeit, der neben Antiken vor allem Werke der italienischen Renaissance-malerei zu würdigen wusste.<sup>767</sup> Auch in den Jahren 1818 und 1819 wurden wieder unspezifiziert Gemälde von Schmidt an den Hof geliefert.<sup>768</sup>

Dass bei solchen Transaktionen Komplikationen auftreten konnten, wird auch im Falle Schmidts deutlich. Während seiner Neapler Zeit war Schmidt in einen komplizierten und heiklen Fall von Restitution involviert, der unter zwei Besatzungsmächten verhandelt wurde und der sich über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren hinzog. Ähnlich wie im Fall des Torso (siehe hierzu weiter unten) scheiterte letztendlich die Vermittlung der gekauften Bilder nach Darmstadt. Das Beispiel zeigt eindrücklich die Komplikationen und die Auswirkungen der politischen Situation auf den Kunsthandel, das unterschiedliche Agieren verschiedener Parteien- und Interessengruppen sowie die Auseinandersetzung mit den Behörden vor Ort.

Im Jahre 1810 erwarb Schmidt bei dem Maler Andrea de Mattei (um 1750–nach 1791)<sup>769</sup>, der bei Montefusco in Neapel lebte, für 200 Dukaten drei „*quadri antichi*“.<sup>770</sup> Es handelte sich um das Gemälde

---

Neapolitanische Barockzeichnungen 1994. – Die weiteren Blätter des Komplexes entstammen der Sammlung des Fürsten Emmerich Joseph von Dalberg, die er 1812 dem Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt zur Ablösung einer Lehensgebühr übergab. Insgesamt waren es 1450 Blatt. Diese Zeichnungen besitzen dieselbe Nummerierung und Montierung; zudem existiert die Übergabeliste. Dalberg hatte sämtliche Zeichnungen um 1800 in Paris erworben, viele Blätter stammten aus den Sammlungen von Pierre Jean Mariette und von Marquis de Lagoy. Ebd. S. 6, 14.

<sup>763</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 5, S. 11; HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 25

<sup>764</sup> Zuzüglich seiner beinahe konstanten Pension. Siehe zu den jährlichen Pensionszahlungen mit Betragshöhe HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2. – Die Bilder sind nicht mehr nachweisbar, selbst in dem von Rudolf Hoffmann erstellten Verzeichnis sind sie nicht enthalten, publiziert in Back 1914, S. 237-250.

<sup>765</sup> Eigentlich Pietro Buonaccorsi. Schüler von Andrea de' Ceri in Florenz und Ridolfo del Ghirlandaio; wurde Malergehilfe von ‚il Vaga‘, dessen Namen er auch annahm. Thieme/Becker, Bd. 34, S. 34f.

<sup>766</sup> Unklar ist, um welchen Polidoro es sich handelt. Entweder Polidoro di Bartolomeo di David aus Siena, Sohn des Malers Bartolomeo di David (Geburtsdatum unbekannt, gest. 1554); oder Polidoro da Lanciano, venezianischer Maler (1515-1565). Ebd., Bd. 27, S. 206f.

<sup>767</sup> Höchste Akzeptanz hatten Werke von Leonardo, Michelangelo, Raffael, Correggio und Tizian, mit deren Zuschreibung der Handel nicht unbedingt sorgsam umging, so dass viele Werke aus dem Umkreis bekannter Künstler – die Forschung hat das inzwischen oftmals widerlegt – für authentisch gehalten wurden.

<sup>768</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Gemälde-Galerie, Preisverzeichnis I. und II., Conv. IV. Fasc. 6, I.

<sup>769</sup> Geboren um 1750 in Castel Forte (Terra di Lavoro), gestorben nach 1791. Arbeiten in Neapel, so in S. Diego (Ospedaletto), Fresken, der Chiesa del Divino Amore (Hochaltar, datiert 1791). Thieme/Becker, Bd. 24, S. 251; AKL Bd. 6, S. 626; – Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>770</sup> Interner Ministeriumsvermerk vom 18. März 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

einer Geburt Christi und die Darstellungen der Propheten Jeremias und Jesaias<sup>771</sup>, die Francesco Penni (um 1488–um 1528)<sup>772</sup>, einem Schüler Raffaels, zugeschrieben wurden.<sup>773</sup> Die Gemälde stammten aus dem Refektorium des neapolitanischen Klosters San Pietro Martire, dessen Abt, Luigi Cavallo<sup>774</sup>, sie zunächst dem Händler Pasquale Chiarello für 18 Dukaten verkaufte, der sie wiederum an den Maler de Mattei weiterveräußerte, ehe sie in den Besitz von Schmidt gelangten. Schmidt selbst hatte die Bilder im Auftrag des Hessen-Darmstädter Hofes gekauft und versuchte, was spätestens für die Jahre 1812/13 gesichert ist, mit Hilfe von Cavaliere Arditì, gemeint ist Michele Arditì, Direktor des Königlichen Museums, die Ausfuhrerlaubnis bei den Behörden zu erwirken.<sup>775</sup> Der relativ lange Aufbewahrungszeitraum der Bilder im Schmidt'schen Atelier – die Bilder waren von 1810 bis 1813 dort – ist nicht nur auf die schwierigen Ausfuhrumstände zurückzuführen, sondern hing offenbar auch mit ihrem schlechten Erhaltungszustand zusammen: „*Ces tableaux se trouvaient dans / un triste état: les tables fendues, la / peinture en partie effacée, le tout / couvert de crasse au point de ne pas / reconnaître les sujets de la peinture. / On mit trois ans à réstaurer & / à les nettoyer avec beaucoup de dé= / penses de tems & argent. À force / de soins la peinture réparut & l'on / crût y reconnaître les traces d'un / bon style.*“<sup>776</sup> Noch vor dieser Restaurierung erhielt er von seinem Hof 600 Dukaten für die Bilder, also das Dreifache seines Kaufpreises. Wahrscheinlich führte Schmidt die Restaurierungsmaßnahmen selbst durch, wie es auch im Fall der Correggio zugeschriebenen *Modestia* der Fall war.<sup>777</sup> Füßli's Künstlerlexikon berichtet zudem, dass die „Restaurationen [...] diesem Künstler sehr verdienstlichen Ruhm erworben“ hatten.<sup>778</sup> Gerade im Hinblick auf die Restaurierung fiel damit auch der tatsächliche Gewinn bei der Transaktion naturgemäß umso höher aus.

Das bis zu diesem Zeitpunkt gut verlaufende Geschäft wurde dann durch die politischen Umstände verdorben und entwickelte sich zu einem komplizierten Fall von Restitution, der sich noch bis 1820 hinziehen sollte. Am 29. März 1813 erhielt Schmidt vom Polizeipräfekten Neapels den Befehl, die

<sup>771</sup> Geburt Christi, Höhe: 10 Spannen und dreiviertel; Breite: 6 Spannen; Darstellungen der Propheten Jeremias und Jesaias, Höhe: je 8 Spannen; Breite: je drei Spannen. – Maßangaben nach: Interner Ministeriumsvermerk vom 3. April 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>772</sup> Giovanni Francesco Penni, geboren um 1488, genannt Il Fattore, Raffaels und Giulio Romanos Mitarbeiter bei den vatikanischen Fresken und in der Farnesina. Soll nach Neapel gegangen sein und dort im Alter von 40 Jahren, also um 1528, gestorben sein. Thieme/Becker, Bd. 26, S. 384.

<sup>773</sup> Die drei Originalgemälde sind bislang nicht aufzufinden. Weder im Palazzo Reale in Neapel noch in der Darmstädtischen Sammlung befinden sich drei Bilder, auf die die Beschreibung zutreffen würde.

<sup>774</sup> Der Abt veräußerte noch mindestens zwei weitere Gemälde, wie drei ehemalige Ordensbrüder, die 1812 gegenüber dem Kloster eine Apotheke unterhielten, berichteten. Vgl. Staatsrat von Neapel an Innenministerium vom 27. Februar 1812, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999. – Zu den weiteren Verkäufen des Abtes und den Ermittlungen siehe weiter unten. Die Klosterkirche wird heute als Universitätskirche genutzt.

<sup>775</sup> Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 27. Februar 1812, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>776</sup> Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>777</sup> Siehe das Kapitel: A III 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

<sup>778</sup> Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

genannten Gemälde den Behörden auszuhändigen, da sie in der Kirche S. Pietro Martire geraubt worden wären.<sup>779</sup> Der Polizeipräfekt ließ die Bilder ins Königlich Bourbonische Museum transportieren, wo sie getrennt von der königlichen Sammlung im Depot aufbewahrt<sup>780</sup> und von einigen ehemaligen Ordensbrüdern identifiziert wurden.<sup>781</sup> Bei der folgenden Untersuchung stellte sich heraus, dass noch drei weitere Bilder aus dem Kloster in den Kunsthandel gelangt waren.<sup>782</sup> Der wegen Hehlerei beschuldigte Abt Luigi Cavallo versuchte die Verantwortung hierfür von sich zu weisen.<sup>783</sup>

<sup>779</sup> Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999. – Ausgelöst wurde die Konfiszierung infolge einer Begehung des Klosters durch den Gerichtsreferendar des Staatsrates, Herrn Macedonio, am 13. Februar 1812, dessen Aufgabe es war, die vorhandenen Gemälde zu überprüfen. Durch Befragung dreier ehemaliger Ordensbrüder wurde die Spur dann auf den ehemaligen Abt gelenkt. Staatsrat von Neapel an Innenministerium vom 27. Februar 1812, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>780</sup> Ebd. – Vgl. auch Interner Ministeriumsvermerk am 3. April 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999 und Brief von Polizeipräfekt an Innenministerium am 29. März 1819, ebd. – Dort wird der Kontrolleur Biagio Finati erwähnt, der die Bilder in Empfang genommen und deponiert hatte.

<sup>781</sup> Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 5. Juni 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>782</sup> Die Angaben zu diesen Bildern differieren. Der Gerichtsreferendar Macedonio nennt die Darstellung einer Heiligen Ursula, ein Werk von Buono di Buoni, Schüler Colantonio di Fiore, und eine Darstellung des Heiligen Franz von Assisi, ein Werk „di eccellente scuola antica“, das „era situato in un riposo delle scala del / Monastero“. Vgl. Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 23. Juni 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999, sowie Interner Ministeriumsvermerk am 3. Juli 1813, ebd. – Zur Auffindung dieser Bilder stellte Herr Macedonio im Sommer 1813 intensive Nachforschungen an und bekam einen Hinweis auf einen Händler an der Mezzo Canone. „*Posto cio' il Sig. Macedonio si reco' subito dal Vivenditore, aspettando / far compra di paesagi, e con tal mezzo li chiese di acquistare qualche ta= / vola antica, e cosi' gliene furono esibite tre invece di due, delle quali due / erano quelle stesse tolte dal citato Convento di unita alle tre gia' depo= / sitate nel Museo Reale, e la terza anche tolta dallo stesso Convento, e non / ancora sapute.*“ Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 5. Juni 1813, ebd. – Dieser Fahndungserfolg wurde durch ein weiteres aufgefundenes Gemälde noch vergrößert. Macedonio kaufte alle drei Bilder für 18 Dukaten (in Dokument Interner Ministeriumsvermerk am 16. Juni 1813, ebd. und Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 23. Juni 1813 ist von nur 4 Dukaten die Rede, ebd.), deren Rückerstattung er sich vom Ministerium erbat. Vgl. Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 5. Juni 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999; Interner Ministeriumsvermerk am 16. Juni 1813, ebd.; Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 23. Juni 1813, ebd. Mit kleineren Abweichungen vom Dokument Interner Ministeriumsvermerk am 3. Juli 1813, werden im Dokument vom Staatsrat von Neapel an das Innenministerium am 5. Juni 1813 folgende Bilder genannt: „*Le dette tre tavole rappresantano un S.<sup>to</sup> Apostolo di Colantonio del / Fiore, San Pietro Martire titolare della Chiesa e Monastero di questo no= / me del Zingaro, ed una S.<sup>ta</sup> Orsola a mezza figura della Scuola Grottesca; / nella prevenzione, che questa Santa, siccome ha rapportato il sudetto / Uditor Macedonio, era figurata per intiera, ed era fiancheggiata dalle SS.<sup>te</sup> / [...] Compagne del Martiro, e tutto cio' e' andato al foco, perche' roso dal / tempo.*“ Staatsrat von Neapel an Innenministerium am 5. Juni 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

<sup>783</sup> Abt Cavallo stritt alles ab und führte folgende Gründe zu seiner Entlastung an: Nachdem das Innenministerium das diplomatische Archiv in das Kloster S. Pietro Martire verlegte, wurde er zum Archivar bestimmt. Nach nur einem Jahr musste das Kloster plötzlich evakuiert werden, da die Räume für eine Tabakmanufaktur gebraucht wurden. Cavallo hatte kein Geld, um die Verlegung ordnungsgemäß durchführen zu können, so dass ihm der Generalsekretär der Verwaltung, Cavallo Piemontese, erlaubte „*qualche / oggetto*“ zu verkaufen. Cavallo führte dann ein wenig glaubwürdiges Argument ins Feld, als er behauptete, dass er nur solche Bilder genommen hätte, von denen er dachte, dass sie keinen Wert hätten – was ja dann seinem eigentlichen Ansinnen zuwiderlaufen würde, möglichst viel Geld für den unaufschiebbaren Umzug zu erzielen. Schließlich bringt der Abt eine Art Schuldeingeständnis vor, indem er darauf hinweist, dass er sich über den Wert der Bilder nicht im Klaren gewesen wäre. Dank seines Handelns seien jedoch die Dokumente des Archivs nicht zerstreut worden. Vgl. Interner Ministeriumsvermerk unbekannten Datums, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999.

Nachdem der Hessen-Darmstädter Hof mehrfach vergeblich versucht hatte, die Aushändigung der konfiszierten Bilder zu erreichen<sup>784</sup>, konnte schließlich – sechs Jahre nach der Beschlagnahme – 1819 Baron von Ramdohr (1757–1822) für die Angelegenheit gewonnen werden.<sup>785</sup> Als bevollmächtigter Minister und Abgesandter des Preußischen Hofes hatte sein Wort größeres Gewicht und sein Einschalten grundsätzlich größere Erfolgsaussichten. Ramdohr schilderte in einem umfangreichen Brief vom 22. Juli 1819 den Sachverhalt dem Neapler Außenministerium und versuchte, die Konfiszierung der Bilder mit verschiedenen Argumenten für rechtswidrig zu erklären.<sup>786</sup> Erstens sei nicht erwiesen, dass diese Gemälde überhaupt aus der Kirche S. Pietro Martire geraubt worden seien, da sie selbst in den ältesten Beschreibungen der Stadt Neapel keine Erwähnung gefunden hätten und ihre Provenienz somit grundsätzlich anzuzweifeln sei. Zweitens existiere kein Gesetz, das es Priestern verbiete, Gemälde aus einer Kirche zu verkaufen, die nicht aufgehängt sind oder nicht im Kultus gebraucht würden. Drittens: Selbst wenn der Verkauf der Bilder unrechtmäßig wäre, so seien die Bilder in einer öffentlichen Kunsthandlung mit dem Nachweis zweier Vorbesitzer gekauft worden. Viertens enthalte der neue *Code Civil* des Neapler Königreiches einen Passus, der genau den betreffenden Fall beschreibe, welcher besage, dass, falls ein geraubtes Objekt durch einen Händler den Besitzer gewechselt habe, der Käufer zu entschädigen sei. Als Fazit bezeichnet Ramdohr die Enteignung der Bilder durch die „Gouverne= / ment révolutionnaire“ als „un acte de pure violence“<sup>787</sup> und bittet den Außenminister um Klärung der Angelegenheit. In den internen Tischvorlagen und Stellungnahmen des Ministeriums wird nunmehr versucht, die Argumente Ramdohrs zu entkräften und die Restitution zu verhindern. Man hält lediglich eine finanzielle Entschädigung für tragbar. Ramdohrs Argumenten wird entgegnet, dass die Bilder erstens in den alten Beschreibungen deshalb nicht erwähnt wurden, da sie im Kloster (im Refektorium) und nicht in der Kirche aufbewahrt worden seien. Zweitens sei infolge eines Dekrets vom 30. Juli 1807 der Verkauf von Bildern aus aufgelösten Klöstern grundsätzlich verboten und mithin rechtswidrig.<sup>788</sup> Darüber hinaus bittet das Ministerium im Spätsommer 1819 die Neapler Kunstakademie um fachlichen Rat, um letztendlich die Höhe der Entschädigung möglichst niedrig zu halten. Das Urteil

---

<sup>784</sup> 1813 intervenierte der Abgesandte des Großherzogs von Hessen-Darmstadt in Paris ohne Erfolg. „[...] il Ministro degli Affari esteri mi scrive, che S.A.R. / il Grand Duca di Assia Darmstadt per mezzo dell' / Inviato in Parigi ha fatto pregare Vostra Maestà, / per la esportazione de' quadri, e che la Maestà Vostra ha ordinato, che se ne facesse rapporto.“ Innenministerium an Murat am 8. Juli 1813, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999. Vgl. auch Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, ebd.

<sup>785</sup> Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1752–1822), Jurist und Diplomat, Maler-Dilettant; in Rom 1784. 1811 bis 1816 preußischer Gesandter in Rom.

<sup>786</sup> Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, AS NA, Ministero degli Affari Interni, I. Inventario, Antichità e Belle Arti, busta 999; Interner Ministeriumsvermerk am 23. Juli 1819, ebd.; Interner Ministeriumsvermerk unbekannten Datums, ebd. – Ramdohr wendet sich zunächst an das Außenministerium (Brief am 22. Juli 1819) und einen Tag später an den Marine- und Innenminister Chevalier Naselli. Brief von Baron von Ramdohr an Innenministerium am 23. Juli 1819, ebd.

<sup>787</sup> Brief von Baron von Ramdohr an Außenministerium am 22. Juli 1819, ebd.

<sup>788</sup> Interner Ministeriumsvermerk, unbekanntes Datum, ebd.

der Akademie fiel dementsprechend vernichtend aus: die Bilder seien vollkommen wertlos.<sup>789</sup> Ramdohrs Eingabe wurde somit endgültig abgelehnt.<sup>790</sup> Zu einer weiteren Entschädigung kam es nicht, da Schmidt anscheinend bereits bei der Konfiszierung jene Summe zurückerhalten hatte, die damals der Maler Mattei für den Kauf der Bilder aufgewandt hatte.<sup>791</sup>

Auffällig bei diesem Vorgang ist das einheitliche Agieren zweier gänzlich verfeindeter Regierungen. Fand die Beschlagnahmung der Bilder noch unter französischer Herrschaft (1806–1815) statt, so wurde das Verfahren nach der Rückkehr von Ferdinand IV. mit gleicher Intention neu aufgerollt. Der komplizierte Sachverhalt war auch für Schmidt nicht ohne Brisanz, sein Treueverhältnis zum Hessen-Darmstädter Hof könnte auf den Prüfstand geraten sein. Der Hof dürfte sich die Frage gestellt haben, ob der durch den Schriftwechsel nunmehr bekannt gewordene reale Kaufpreis von 200 Dukaten in rechter Relation zu den von Schmidt geforderten 600 Dukaten gestanden haben mag.

Diese Schwierigkeiten sind jedoch kein Sonderfall und waren nicht auf Neapel begrenzt, sondern traten in ganz Italien auf. Die Problematik und restriktiven Regelungen innerhalb der Ausfuhr musste beispielsweise auch der bayerische Kronprinz Ludwig erfahren, der die Ausfuhrerlaubnis für den *Barberinischen Faun* über Jahre hinweg zu erwirken versuchte. Seit 1810 bemühte er sich um den Ankauf, der erst 1813 glückte. Es sollte insgesamt neun Jahre dauern, bis die Statue 1819 von Rom nach München transportiert werden konnte.<sup>792</sup>

## 7. Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torsos

Für Johann Heinrich Schmidts freie Kunsthändlertätigkeit sind derzeit drei Fälle aus seiner Neapler Zeit überliefert. Er bot zum einen zwei Altmeistergemälde und zum anderen einen antiken Torso auf dem

---

<sup>789</sup> Königlich bourbonische Gesellschaft an Innenministerium am 5. Oktober 1819, ebd.

<sup>790</sup> Interner Ministeriumsvermerk, unbekanntes Datum, ebd.

<sup>791</sup> Vgl. ebd. – Die Summe wird mehr als 18 und weniger als 200 Dukaten betragen haben.

<sup>792</sup> Nach dem Ankauf 1810 vergingen drei Jahre, so Raimund Wünsche, „mit ständigen Querelen und Schwierigkeiten, bis endlich dem Kronprinzen das Recht zugestanden wurde, den Faun wenigstens in Rom zu besitzen.“ Der Faun wurde in Johann Martin Wagners römischem Magazin eingelagert und in der Zwischenzeit wurde weiter um die Ausfuhr verhandelt. Nachdem der Kronprinz an den Papst schrieb und dieser doch nur verneinen konnte, sah Ludwig 1819 seine Möglichkeit durch den Besuch des österreichischen Kaiserpaars gegeben. Nachdem der Faun der Schwester Ludwigs, der Kaiserin Karoline Auguste, vorgeführt wurde, überredete sie geschickt Papst Pius VII. in einer Privataudienz, den Barberinischen Faun ausführen zu können. Sie ersuchte „eine Bitte vortragen zu können. «Sie sei im voraus gewährt», erwiderte der greise Papst. «So bitte ich Euer Heiligkeit» – antwortete Karoline – «um die Herausgabe eines Gefangenen». «Eines Gefangenen?» frug verwundert Pius VII, und setzte hinzu: «Eure Majestät können sich für keinen Unwürdigeren verwenden und haben mein Wort». Es war der Barberinische Faun. Ein wörtliches Protokoll dieser Privataudienz gibt es natürlich nicht.“ Wünsche 1980, S. 75, auch S. 48f. Hier der Zusammenhang ausführlich. – Nachdem die päpstliche Regierung bei den Verhandlungen des Fauns „nur zähneknirschend nachgegeben hatte, rächte [sie] sich, indem sie in den folgenden Jahren bei Ausfuhrgenehmigungen gegenüber den Bayern besonders kleinlich verfuhr.“ Nicht nur die Ausfuhr verweigert, sondern gar die Ankaufoption untersagt wurde dem bayerischen Haus beim Erwerb von mehreren Statuen, obwohl der Kaufvertrag mit dem Hause Sciarra-Colonna schon abgeschlossen war – aber der Familie Sciarra wurde der Verkauf der Figuren seitens der Regierung verboten. Siehe Wünsche 1980, S. 76.

freien Kunstmarkt an. Mit diesen Handelsaktivitäten knüpfte Schmidt an die lange Tradition an, dass Künstler sich aufgrund ihres Sachverstandes auch gleichzeitig als Händler betätigten.<sup>793</sup> Der besondere Vorteil der Künstler-Händler<sup>794</sup> war vor allem deren fachliche Kompetenz.

1801 verkaufte Schmidt das Correggio zugeschriebene und heute wieder verschollene Gemälde der *Modestia*, eine Altmeisterkopie nach Leonardo da Vincis *Modestia und Vanitas*, ehemals Palazzo Barberini in Rom, an „Zeller Sohn im Balgrist bey Zürich“ für 1.000 Dukaten. 1795 hatte Schmidt dieses Gemälde von der „*Famille Barbarini in Rom*“ erworben.<sup>795</sup> Zeller veräußerte das Bild wohl nach 1808 an Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774–1860) in Konstanz<sup>796</sup>, der es ins Inventar seiner Sammlung aufnahm.<sup>797</sup> So erwähnt auch Füßli, dass Schmidt „einst der Besitzer einer Modestia [war] nach

---

<sup>793</sup> Im 15. bis 17. Jahrhundert konzentrierte sich dieses Tätigkeitsfeld in vielen Fällen zunächst noch auf die erfolgreiche Vermarktung und Verbreitung von Druckgrafiken nach eigenen Werken, deren Bekanntheit es zu steigern galt, wie etwa bei Mantegna, Raffael, Michelangelo, Albrecht Dürer, Rembrandt oder Peter Paul Rubens. Vgl. Alpers 1989; Thieme 1959, S. 32-44; Horý 2002, S. 11. – Seit dem 17. Jahrhundert verschob sich das Handelsinteresse oftmals zugunsten nicht eigenhändiger Kunstwerke, die zunehmend in das Angebot miteinbezogen und parallel zur eigenen Kunstproduktion auf den Markt gebracht wurden. Zu diesen Künstler-Händlern zählte z. B. der Kupferstecher Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650). Merian hatte das Kunsthandelsgeschäft seines Schwiegervaters, Johann Theodor de Bry (1561–1623), zwei Jahre nach dessen Tode 1625 in Frankfurt a. M. übernommen. – In Schmidts Darmstädter Umfeld war die Familie Felsing führend. Conrad Felsing (1766–1819) fertigte auch eine Radierung in Punktiermanier nach einem Gemälde von Schmidt an (*Artemisia bei der Aschenurne ihres Gemahls*, **Kat. Nr. 155.a-c**) und machte mit der Verbreitung dieses Stiches erstmals ein Bildmotiv von Schmidt einem größeren Publikum zugänglich, wenn auch ohne erkennbare Wirkung. Siehe zu den Felsing: Felsing aus Darmstadt 1987.

<sup>794</sup> Im Künstler-Händler sieht Hans Peter Thurn einen Rollenkonflikt wirksam werden, der sich „zwischen Selbstvermarktung und Kollegenveräußerung“ bewegt. „Ihn [den Rollenkonflikt] kaufmännisch zugunsten anderer Maler, Zeichner oder Stecher zu bewältigen, die stets auch Konkurrenten waren, hätte bedeutet, sich selbst künstlerisch zu verleugnen. Angesichts dieses Zwiespalts erfuhr die Personalunion von Künstler und Händler ihre geschäftlichen Grenzen. Wer sich mit Zeit und Arbeitskraft allzu weit aufs Unternehmerische einließ, mußte Einbußen an seinem Künstlertum hinnehmen. Wer jedoch die Tätigkeit mit Pinsel oder Stift zu sehr bevorzugte, schmälerte womöglich seinen merkantilen Ein- und Umsatz. Zugleich ergaben sich aus diesem Dilemma Schranken händlerischer Professionalisierung. [...] Die Folge war, daß der Künstler als Händler in einer Halb-Professionalität verharrte. Deren Wertskala resultierte aus einer traditionellen Vorentscheidung: das Kunstschaffen wurde als Haupttätigkeit angesehen, der Kunstverkauf hingegen als Nebenberuf.“ Thurn 1994, S. 80.

<sup>795</sup> Siehe Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 8. Februar 1803, LA BW STFR, Bestand B 23/5, Nr. 19, S. 139.

<sup>796</sup> Den terminus post quem des Verkaufes liefert Füßli, da er „eine wunderschöne Copie der Modestia von Correggio“ von Peter Balthasar von Muralt (1746-1814) erwähnt, die auf der Züricher Ausstellung von 1808 präsentiert wurde und „deren klassisches Urbild sich im Besitze eines H. Zellers im Balgerist bey Zürich befindet“. Füßli 1806, S. 936. – Joseph Beck geht davon aus, dass Wessenberg „eine schätzbare und bleibende Ausbeute von seinen Wanderungen [...] in der Regel eine Anzahl Kisten mit Gemälden, Kupferstichen, die sonst im Handel nicht leicht zu erlangen waren, oder mit seltenen Büchern gefüllt, die er bei Antiquaren aufgestöbert, in die Heimath zurück [brachte]. Glück und Zufall, vom Blick eines Kenners benützt, hatten namentlich in Italien seine Nachforschungen begünstigt, und ihm eine Reihe werthvoller Gemälde in die Hände geführt, darunter zwei Meisterwerke aus dem Palast Barberini zu Rom, nämlich eine Modestia, die dem Correggio zugeschrieben wird, und ein Christus am Oelberg aus der älteren Bolognesischen Schule.“ Beck 1862, S. 486.

<sup>797</sup> Das Inventar entstand anlässlich von Wessenbergs Testamentes 1850: „Verzeichniß meiner Gemälde, als Beilage zu meiner letzten Willensverordnung. In den neuen Gemach, dem Studierzimmer unter der Bibliothek. [...] 3.) Die Modestia (ehedem im Palast Barberini zu Rom) 1600 Gulden“. Siehe Aland 1943, S. 604. – Das Testament listet insgesamt 141 Gemälde mit jeweiliger Preiseinschätzung oder dem Erwerbspreis. Die Transkription des Inventars zuerst bei Aland 1943, S. 604-609. Nach dem Tod von Wessenberg gelangte die Gemäldesammlung durch Vorkaufsrecht an den Großherzog von Baden, womit einher die Gründung der Wessenberg-Galerie im ehemaligen Wohnhaus ging. In den 1920er Jahren wurden rund 60 Gemälde aus der Sammlung verkauft, darunter 1924 die Modestia (AK Wessenberg 2010, S. 44). Nach Auskunft von Frau Dr. Barbara Stark haben sich weder Listen noch Fotos zu den verkauften Gemälden aus der Sammlung Wessenberg von 1924 erhalten. E-Mail-Korrespondenz vom 11. März 2012. Siehe ausführlich AK Wessenberg 2010. – Zur Gemäldesammlung insbesondere Stark 2010.



derjenigen, die sich in dem Bilde: Modestia et Vanitas von da Vinci im Hause Barberini zu Rom befand (oder noch befindet), von jemand aus der Correggischen Schule (Schmidt glaubte, von Allegri selbst, immerhin) wunderschön nachgebildet, welche sich gegenwärtig in den Händen des H. Generalvicars Baron von Wessenberg zu Constanzt befindet.<sup>798</sup> Im Wessenberg-Nachlass haben sich Abschriften von Schmidt-Briefen an Zeller in Auszügen erhalten<sup>799</sup>, die Zeller wohl mit dem Weiterverkauf des Gemäldes an Wessenberg weiterleitete, um die Echtheit des Bildes zu dokumentieren. In seinem Brief an Zeller vom 8. Februar 1801 argumentiert Schmidt bezüglich der Authentizität des Gemäldes mit dessen Originalität, der Provenienz und seiner Kompetenz als Experte und Restaurator. So schreibt er: „die Modestia ist gewiß von Correggio u. kann einen jeden Verleumdung / zum Beweis dienen: daß dieß Gemählde von der Familie Barberini in Rom / kommt, wo ich es so braun wie ein Mohr gefunden, u: noch dazu ist es von / mir Selbsten mit Arqua rapitelli u. Spirito gewaschen worden, wo gewiß der ganze / Plunder weggegangen wäre wann es nicht 3 Seculi ald wäre.“<sup>800</sup> Schmidt führt weiter aus: „Ich glaube / wohl daß man den Vorwand als ob es vor Unterberger seye gebraucht habe / um es um einen niedrigen Preis zu haben.“<sup>801</sup> Der Hinweis auf Unterberger spielt auf die Tatsache an, dass Christoph Unterberger (1732–1798) das Gemälde der Mutterliebe (eine Mutter mit drei Kindern), das von seinem Bruder Ignaz Unterberger (1748–1797) gemalt wurde, 1786–87 an Lovera in Rom verkaufte, der es nach Reinigung als einen unfertigen Correggio anbot, was allgemeine Zustimmung fand. Als Christoph

<sup>798</sup> Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513. – War das Gemälde bei Füßli zunächst nur aus der „Correggischen Schule“, so erfolgt eine vorsichtige Zuschreibung 1813 an Giovanni Antonio Sogliani (1492–1544): „Zu Constanzt bey dem H. General=Wicar Baron von Wessenberg hingegen befindet sich (vielleicht unerkant) von ihm [Sogliani] eine wunderschöne Nachbildung der Modestia des da Vinci, welche völlig das Gepräge aller unserm Soliani oben zugetheilten Künstler=Tugenden, so wie eine Mischung der Charaktere von da Vinci und Coreggio trägt, welchem letztern sie eigentlich zugeschrieben wird.“ Füßli 1813, S. 1670. – Hingegen wird das Bild 1824 bei Füßli unter dem Artikel ‚Correggio‘ zu einem gesicherten Correggio: „Noch müssen wir unsern Lesern das vortreffliche Bild in Erinnerung bringen, dessen in unsern Zusätzen S. 1513 unter dem Art. des Großherzogl. Hessischen Hofmalers, Joh. Heinr. Schmidt gedacht worden, das von Kennern fast allgemein für eine Copie des großen Allegri nach Leonardo's da Vinci Modestia in der Gallerie Barberini zu Rom geachtet wird, und einst in dem Schlafzimmer der Prinzessin eben dieses Hauses gestanden seyn soll, gegenwärtig aber in dem Besitze des H. Generalvicars Barons von Wessenberg zu Constanzt sich befindet, und von dem man eigentlich sagen kann, dass der ernste Charakter von Leonardo's Bild der Bescheidenheit hier in Correggio's wunderschöne Lieblichkeit sey verwandelt worden, so wie solche – auch im Leben geeigneter seyn dürfte, durch Lehre und Beyspiel die Eitelkeit auf die bessere Bahn hinüberzuziehn.“ Die betreffende Anmerkung lautet: „Was sogar für den Beschauer unsers Bildes (wenn ihm nämlich auch das da Vincische bekannt ist), ungeachtet hier die vorüberstehende Figur der Vanitas fehlt, bald verständlich seyn wird. Noch muß, wenn es mit dem Ursprunge dieser Modestia seine Richtigkeit hat, schon an und für sich eine Copie des großen Correggio – freilich nach einem nicht minder großen Kunstlichte, eine ausgezeichnete Seltenheit seyn.“ Füßli 1824, Bd. 1, S. 81.

<sup>799</sup> Der Nachlass Wessenbergs befand sich im Generallandesarchiv Karlsruhe (Abteilung 273, Amtsgericht Konstanz, Einlieferung 1933 Nr. 13, Fasz. 19-25 = Nachlass Wessenberg) und wurde im Zuge des Beständeausgleichs an das Staatsarchiv Freiburg abgegeben. Freundliche Mitteilung von Dr. Peter Exner, Generallandesarchiv Baden-Württemberg (E-Mail vom 15. März 2012). Im Staatsarchiv Freiburg finden sich im Bestand B 23/5 Nr. 19, S. 139-140 die Abschriften von Auszügen aus Briefen des Malers Schmidt zu Neapel. – Aland hat 1943 in einer Anm. die Briefauszüge von Schmidt erwähnt, die in der Schmidt-Literatur bisher übersehen wurden. Aland 1943, S. 555, Anm. 20. – Für die schnelle und unkomplizierte Zurverfügungstellung von Kopien der Briefe ist Jochen Rees, Staatsarchiv Freiburg, an dieser Stelle zu danken.

<sup>800</sup> Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 8. Februar 1801, LA BW STFR, Bestand B 23/5, Nr. 19, S. 138.

<sup>801</sup> Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 10. August 1803, LA BW STFR, Bestand B23/5, Nr. 19, S. 138.

Unterberger davon erfuhr, korrigierte er diese Falschzuschreibung und nannte den tatsächlichen Autor des Werkes: „allein seine Aeusserung machte wenig Eindruck, man spottete vielmehr seiner und glaubte, er streue dergleichen nur aus, um die Blösse zu decken, den Wert eines solchen Gemäldes nicht erkannt, und um ein Geringeres verkauft zu haben.“<sup>802</sup> 1792 erlaubte Lovera dem englischen Maler Day, das Gemälde bei Morghen stechen zu lassen. Der Stich erschien unter der Bezeichnung „Correggio“. 1795 schließlich kaufte Fürst Nikolaus Esterhazy während seines Rom-Aufenthalts das Gemälde für 1200 Dukaten, jedoch unter der Bedingung, dass es tatsächlich ein Werk von Correggio sei. Das Gemälde wurde Ignaz Unterberger in Wien vorgelegt, der bestätigte es gemalt zu haben, so dass Esterhazy das Gemälde an Lovera zurückgab. Dennoch wurde es überraschenderweise, so Hirt, in Rom immer noch als ein Correggio angesehen.<sup>803</sup> Zeller hatte von diesem Vorfall gehört und hegte wohl Zweifel, ob die *Modestia* nicht ebenfalls ein Unterberger-Correggio sein könnte, was Schmidt mit Hinweis auf dessen Provenienz zurückwies: „N. B. Dieser Unterberger / war noch zu meiner Zeit in Rom, und der Besitzer [der *Modestia*, Anm. Verf.] hate mir gesagt, / daß es schon seit 40 Jahren in seiner Familie existiere. Das Gemählde / ist eines der schönsten in der Welt, und halten Sie sich mit dem Preiß / an 1000 Ducati. – Schiken Sie mir bald einen Wechsel so können / Sie dann die Ehre u. das außerordentliche Vergnügen haben mich zu / sehen“.<sup>804</sup>

Ein Jahr später, am 28. Januar 1802, schrieb Schmidt an Zeller: „ich habe Ihnen zwar m: l: auf Ihre vorigen Briefe geantwortet / aber verworren u. müssen also damit vorlieb nehmen. ich / übersende Ihnen so gleich das Ding unterschrieben, u: wünsche daß / es bald in das Buch der Vergessenheit könne eingerückt werden. / Verfahren Sie mit dem Ankauf der Gemählde wie Sie können, / versteht sich, daß Sie befriedigt werden, und wenn's seyn kann / mir noch etwas dabey zufließe.“<sup>805</sup> Mit dem unterschriebenen „Ding“ könnte der Wechselerhalt gemeint sein. Der Hinweis auf den „Ankauf der Gemählde“ könnte sich auf eigene Gemälde von Schmidt beziehen – Zeller war der Besitzer von zwei Gemälden von Schmidt (**Kat. 68** und **Kat. 142**) oder – wahrscheinlicher – auf andere Altmeistergemälde, die Zeller weiterveräußern wollte, so würde sich der Wunsch von Schmidt, dass ihm „dabey“ etwas „zufließe“ erklären. Dennoch stellt sich die Frage, warum gerade dieser Briefauszug für Wessenberg abgeschrieben wurde, wenn er sich nicht auf die *Modestia* beziehen sollte.

Zwei Jahre nach dem Zellerschen Erwerb war die Autorschaft des Bildes erneut in Frage gestellt worden, und Zeller hatte abermals bei Schmidt angefragt, der in selbstsicherer Erklärung alle

<sup>802</sup> Nagler 1835-1852, Bd. 21, S. 484.

<sup>803</sup> Der Vorfall wurde von Aloys Hirt zwar erst 1808 ausführlich publiziert, hatte zuvor aber bereits weite Kreise gezogen. Aloys Hirt, Die Mutterliebe. Ein Gemählde von Ignaz Unterberger, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Jg. 2, Tübingen 1808, Nr. 143 vom 15.6., S. 569f., Nr. 144 vom 16.6., S. 573f., Nr. 145 vom 17.6., S. 577-579, Nr. 146 vom 18.6., S. 581-583 (wieder abgedruckt in: Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tyrol, Bd. 5, Innsbruck 1809, S. 148-170).

<sup>804</sup> Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 8. Februar 1801, LA BW STFR, Bestand B 23/5, Nr. 19, S. 138.

<sup>805</sup> Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 28. Januar 1802, LA BW STFR, Bestand B 23/5, Nr. 19, S. 138.

Anfeindungen abzuwehren suchte: „Es ist eine äußerst drollige Sache mit den Liebhabern der / Gemähld u. den Nahmen derselben: daß was Ihnen vorfällt / mit der Modestia ist seit einiger Zeit mode geworden / C'est l'effet de la grasse ignorance! Man begnügt sich nicht mehr mit / einem verlässlichen Kunstwerk wenn man nicht weißt wie, und / worum daßelbe gemacht ist, in welchem Pallast es schlecht gehalten / welche Dame oder junge Edelherr es auß Stiel oder Weibersucht / verkauft habe? und so hundert andere Zweifel mehr. Ein / ächter Kenner der Kunst hat diesen dunst nicht nöthig, denn er schließt / richtig nach dem Verdienst des Kunstwerks.“<sup>806</sup> Schmidt, der sich damit zu den „ächten Kennern“ rechnete – ein Seitenhieb gegen Zeller –, benennt dennoch weitere Erwerbungsdetails ohne den tatsächlichen Namen des Verkäufers zu offenbaren: „was ich über / die existenz der schönen modestia sagen kann, ist sehr wenig, und / folgendes. Ich habe daßelbe vor 7 Jahren von einer Persohn / gekauft die von dem Prinzen Barbarini in Rom abhängt. / in dem nemlichen Pallaß befindet sich das schöne Meisterwerk von / Leonardo da Vinci, welches zwey Figuren vorstellt, wo die / eine die Moral, und die andere gegen über das Laster vor- / stellt, das erwehnte Kunstwerk ist hinlänglich in Kupferstichen be- / kannt. Die Moral, oder wie sie wollen, die modestia, welche / sich in Ihren Händen befindet, ist als ein Studium anzusehen, welches / sich Correggio unter beyden gewählt hat.“<sup>807</sup> Neben der Charakterisierung des Werkes versucht Schmidt nun mit einer gewissen Vehemenz die Zuschreibung zu manifestieren, die jedoch im Allgemeinen verbleibt. Mit dem Rückgriff auf die Meinungen kenntnisreicher Künstler, von denen jedoch kein einziger namentlich genannt wird, und einem allgemeinen stilistischen Vergleich, der ebenfalls keine Details oder Merkmale darlegt, wird die Zuschreibung als sichere Tatsache behandelt. Schmidt bemerkt: „Die Frage kommt jetzo / natürlicher weise: wie mann das weiß, daß es von diesem / großen Künstler gemahlt seye. Antwort: Mehrere Künstler / von erprüften Kenntnißen u. eigenen großen Verdiensten / haben diesen Ausspruch gethan. Wir finden und kennen / keinen Künstler aus der Epoche des Leonardo da Vinci, welcher / dieses Studium könnte gemacht haben außer Correggio, weil / wir alle die Eigenschaften deßselben in ihnen finden. Ein / jeder Kenner welcher den Correggio gesehen u. studiert hat, / wird Ihr Gemähld von der Hand dieses bezaubernden Künstlers / anerkennen.“<sup>808</sup> Das heißt: nur der Künstler als Spezialist, als so genannter Connaisseur, kann das Urteil fällen, ohne tatsächliche Begründungen oder gar stilistische Merkmale benennen zu müssen. Und dennoch klingt gegen Ende eine leichte Unsicherheit an: falls nämlich doch jemand beweisen könnte, dass das Gemälde nicht von Correggio stamme, so wäre doch zumindest der gezahlte Preis gerechtfertigt gewesen. „Wenn wir auch den Nahmen des Correggio / weglaßen wolten, so können wir es doch mit allem Recht / vor ein classisches Kunstwerk halten, und

<sup>806</sup> Abschrift eines Briefauszugs von Schmidt vom 10. August 1803, LA BW STFR, Bestand B 23/5, Nr. 19, S. 139.

<sup>807</sup> Ebd.

<sup>808</sup> Ebd.

*aus anstatt 1000, 3000, und welche / Summe uns einfällt davor fordern. Ist die Sache gut, so hat sie ja / Ihren innern Werth: kurz, wenn ich reich wäre, so würde dieses / Gemählde niemals von meiner Seite kommen.*<sup>809</sup>

Beim Verkauf von Werken spielte sicher auch das Renommee des Verkäufers eine nicht unerhebliche Rolle, wie auch das geschickte Hinzuziehen anderer Händler, Künstler und Experten, die in der Vermittlung und beim Verkauf der Kunstobjekte behilflich waren. Man stellte antike Werke in Künstler-, Gelehrten-, Kunstkritiker- und Altertumsforscher-Kreisen, den so genannten Antiquarius-Kreisen, aus, auch mit dem Ziel, den Preis des Stückes zu erhöhen und die eigene Position auf dem Markt zu stärken.<sup>810</sup> Auch im Falle eines Gemäldes von Andrea da Salerno (um 1480–1530/31)<sup>811</sup>, das Schmidt 1811 in Neapel besaß und das er durch Vermittlung des Baron von Ramdohr an den Münchner Hof zu verkaufen suchte, ist dieses Agieren unter Zuhilfenahme eines Mittlers und Gutachters deutlich zu beobachten. Wieder ist es Ramdohr, der das Gemälde neben anderen Kaufoptionen dem bayerischen Kronprinzen Ludwig empfahl: *„In Mailand, Turin, Florenz, Neapel und Rom / sind noch herrliche Stücke einzeln zu kaufen. Besonders / in Neapel aus der Schule Raphaels ein Andreardi / Salerno, den der Mahler Schmidt besitzt“*.<sup>812</sup> Eigenhändige Kunstwerke von berühmten Renaissancemalern waren, nach

---

<sup>809</sup> Ebd., Nr. 19, S. 139f.

<sup>810</sup> Über eine solche Kunstgutachtertätigkeit in Schmidts römischem Umfeld berichtet das Tagebuch der Marianne Kraus (1765–1837), die als Hofdame der Gräfin zu Erbach in Italien weilte und 1791 zum beabsichtigten Kauf zweier antiker Büsten berichtete: „Nachmittag kam Herr Hofrat Reiffenstein mit Herrn Hirt in einen Antiquaristreit über 2 Büsten, die der eine behauptete, antik zu sein und der andere das Gegenteil. Es ist schlimm mit diesen Herren. Wenn sie einmal ihren Machtanspruch über was getan, und sollten sie auch hernach mit mehr Nachsinnen eines anderen überzeugt sein, so bleiben sie fest auf ihrem ersten Wort, sie wollen absolut für unfehlbar passieren. Auch ist bei vielen zur Natur geworden das Disputieren“ (Marianne Kraus am 15. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 63f.). Sowohl Hirt als auch Reiffenstein beharrten auf ihrer Meinung; Hirt beurteilte beide Büsten als Repliken, Reiffenstein hingegen als antike Originale. Graf Franz zu Erbach (1754–1827), dessen zweite Italienreise (1791) die Zusammenstellung einer privaten Antikensammlung zum Ziel hatte (siehe zu seiner Antikensammlung Prückner 1981), wollte die Büsten mit Reiffensteins Hilfe erwerben. Er schenkte zwar dessen Meinung Glauben, ließ aber dennoch am darauffolgenden Tage Alexander Trippel (1744–1793) kommen, der sich gerade in diesem Personenkreis einer großen Glaubwürdigkeit erfreute. Trippel „kam, sah die Köpfe und verwarf sie als alt, fand überhaupt gar nicht die Kunst und den kühnen Meisel darin, den Herr Hofrat Reiffenstein fand, sprach ganz verstehlich, warum er sie so fände. [...] Morgen will Trippel nochmal solche bei Tag recht genau ansehen und noch mehr Kunstverständige mitbringen.“ (Marianne Kraus am 16. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 64f.) Am dritten Tag kam Trippel mit einem weiteren selbst gewählten Sachverständigen wieder. „Der Antikenstreit ist entschieden. Trippel war heute mit einem Bildhauer [Bartolomeo Cavaceppi] da, der selbst schon viele falsche Büsten gemacht. Sie besahen die Köpfe hinten und vorne, endlich kam der Machtanspruch, daß solche antik wären, aber die Köpfe vorne neu bearbeitet, also haben beide Streitende in etwas recht.“ (Marianne Kraus am 17. Februar 1791, Kraus 1791 (1996), S. 65.) Das Beispiel zeigt, wie wichtig dem Käufer das Wissen um die Originalität des Objektes war und welche bedeutende Funktion dem Expertenurteil im Zusammenhang mit den Ankaufverhandlungen zukam. Dass darüber hinaus gerade unter Hinzuziehung Cavaceppis der „Machtanspruch“ fallen konnte, liegt insbesondere in dessen Glaubwürdigkeit begründet. Im zweiten Band seiner *Raccolta* veröffentlichte er einen Traktat über Antikenfälschungen im Kunsthandel und benennt Kriterien, wie diese von den Originalen unterschieden werden können.

<sup>811</sup> Auch Andrea Sabatini (Sabbatini), geb. um 1480/84 in Salerno, gest. 1530/31 in Gaeta, bedeutendster süditalienischer Maler seiner Zeit, vermutlich Schüler Raffaels. Sabatini schuf zahlreiche Tafelbilder in der Provinz Salerno und Fresken in Neapel. Thieme/Becker, Bd. 29, S. 281f.; AKL, Index, Bd. 8, S. 622.

<sup>812</sup> Brief von Ramdohr an Kronprinz Ludwig am 22. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

Einschätzung Ramdohrs, zu diesem Zeitpunkt besonders schwer zu erwerben, während Gemälde aus dem Umfeld oder der Werkstatt großer Meister durchaus auf dem Kunstmarkt zirkulierten.<sup>813</sup>

Während der Ausgang bei der Vermittlung des Salernos unklar bleibt, ist das Scheitern des Verkaufs eines antiken Torsos (**Kat. Nr. 162**) sicher belegt. Schmidt hatte vor 1811 in Neapel den „*vorzüglichen Torso eines Bacchus durch einen Zufall entdeckt und an sich gekauft*“.<sup>814</sup> Von diesem Fund berichtete „*Canonico de Jovio*“ dem in Rom lebenden Maler Johann Christian Reinhart (1761–1847), der postwendend den bayerischen Kronprinzen Ludwig (1786–1868) benachrichtigte, ohne allerdings Schmidt zunächst über die Identität des potentiellen Käufers in Kenntnis zu setzen. Kronprinz Ludwig war seit seiner Italienreise im Winter 1804/05 ein bekanntermaßen bereitwilliger Käufer von Antiken, da er im Begriff war, die Sammlung für die künftige Glyptothek aufzubauen.<sup>815</sup> Dass Johann Christian Reinhart, den Schmidt aus seiner römischen Zeit kannte, dem Kronprinzen diesen Ankaufsvorschlag unterbreiten konnte, liegt an deren Kontakt seit 1804 und in der Ausgrabungsleitung Reinharts 1808 bei Ariccia begründet.<sup>816</sup> Reinhart brachte nun den antiken Bacchus seines „*alten Freundes*“<sup>817</sup> Schmidt in Vorschlag, von dessen Qualität er bis dato nur Gutes gehört hatte. Parallel hierzu wurde der Bildhauer und Maler Konrad Eberhard (1768–1859) von Kronprinz Ludwig hinzugezogen, der als Pensionär des Königs Max I. Joseph in Rom weilte und zugleich Vertrauensperson und Kunstagent für Kronprinz Ludwig war.<sup>818</sup> Eberhard wiederum stand mit Bischof Kasimir von Häffelin (1737–1827)<sup>819</sup>, Bayerischer Gesandter beim Heiligen Stuhl, in engem Kontakt. Am 4. August 1810 wurde Häffelin als außerordentlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister am Hof von Murat ernannt<sup>820</sup>, welches Amt er bis 1815 ausübte. Seit seiner römischen Zeit war er ebenfalls als Akquisiteur von Kunstwerken für

<sup>813</sup> So schreibt Baron von Ramdohr an Kronprinz Ludwig von Bayern: „*An die Adquisition von Rafaels, Correggios, Domenichinos / ist aber nicht zu denken. Vom Correggio zeigt man zwar / überall Gemähde, aber außer dem Ecco Homo, der / ehemals im Palast Colonna in Rom war, und jetzt in / der Schlafkammer der Königin von Neapel hängt, / und einem Gemähde in Wasserfarben im Palast Doria, / ist mir kein echtes vorgekommen.*“ Brief von Ramdohr an Ludwig am 22. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

<sup>814</sup> Brief von Johann Christian Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 2. Januar 1811, Allgemeine Zeitung 1874, Nr. 184 (vom 3. Juli), hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 145.

<sup>815</sup> Siehe Wünsche 1989, S. 105. – Ludwigs persönliches Ziel lautete: „*ich will der Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst*“. Brief von Kronprinz Ludwig aus München an Maler Müller in Rom am 2. April 1806, Brief Nr. 2, Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, hier zit. nach Wünsche 1980, S. 25; vgl. auch Schlegel 1986, S. 103. – Anfänglich betätigte sich Maler Müller (1749–1825), der Ludwig in Rom bereits als *Cicerone* begleitet hatte, als Kunstagent im Antikenkauf für den bayerischen Hof. Vgl. hierzu Wünsche 1980, S. 25; Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 33–36; Schlegel 1986.

<sup>816</sup> 1808 sandte Kronprinz Ludwig seinen Galerieinspektor Johann Georg (von) Dillis (1759–1841) nach Rom, der ihm den Vorschlag zu einer eigenen Ausgrabung unter der Leitung von Johann Christian Reinhart unterbreitete, um so schneller und effektiver in den Besitz antiker Kunstwerke zu gelangen. S. Feuchtmeyer 1975, S. 35; Wünsche 1980, S. 26.

<sup>817</sup> Brief Johann Christian Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 6. Januar 1812, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 150.

<sup>818</sup> Ausführlich zu Eberhard: Arnold 1964. – Dort auch die herausgehobene Stellung Eberhards bezüglich seiner Kunstagententätigkeit für Kronprinz Ludwig. Siehe die Briefe Ludwigs an Eberhard ebd. S. 82–106.

<sup>819</sup> Seit 1803 in Rom. Zu Häffelin siehe Bischof 2010.

<sup>820</sup> Ebd., S. 291.

Kronprinz Ludwig tätig.<sup>821</sup> Eberhard erkundigte sich nach dem Torso bei Häffelin, der am 3. Januar 1811 an Eberhard nach Rom schrieb: *„Ich habe noch nicht Gelegenheit gehabt den Herrn Maler Schmid kennen zu lernen und habe von dem Torso, den er gefunden haben soll, noch nichts gehört.“*<sup>822</sup> Nachdem der Kronprinz bei Reinhart sein Interesse zum Ausdruck gebracht hatte, berichtete Reinhart einen Monat später über seine in dieser Angelegenheit unternommenen Schritte: *„Wegen des Torsos habe ich bereits vor 3 Wochen an Schmidt nach Neapel geschrieben, ihn um den genauesten und billigsten Preis gefragt und ihn gebeten, durch einen seiner Schüler eine Zeichnung davon machen zu lassen, die man in einen Brief legen könnte, in der Absicht, sie Ew. Königl. Hoheit zuzusenden. Bis jetzt aber habe ich noch keine Antwort, und fürchte, da ich den Brief der Dem. Colbrand<sup>823</sup>, einer spanischen Sängerin, mitgegeben, dieses Musenkind habe den Brief vielleicht gar verlohren. Mit nächster Post will ich abermals dasselbe an ihn schreiben und seine Antwort E. Kön. Hoheit zu wissen machen.“*<sup>824</sup> So war zumindest das erste Interesse des Kronprinzen geweckt, und Schmidt schickte Reinhart eine Umrisszeichnung des Torsos (**Kat. Nr. 162**), die er von einem seiner *„Soloformisten machen“*<sup>825</sup> ließ, die Reinhart wiederum dem Kronprinzen weiterleitete.<sup>826</sup> Zuvor hatte Bischof Häffelin offenbar falsche Informationen erhalten: *„[...] Der Torso, den der Hr. Maler Schmid besitzt, ist, wie ich höre, für den Hof von Karlsruhe, von dem Hr. Schmid pensioniert ist, bestimmt.“*<sup>827</sup> Ungeachtet dessen blieb Schmidt die Identität seines potentiellen Käufers zu diesem Zeitpunkt noch immer verborgen. Schmidt bemühte sich in seinem beigefügten Schreiben an Reinhart, die Qualitäten des Torsos hervorzuheben und teilte seine ikonografische Bestimmung mit: *„Der Convocio De Jovio hat recht wenn er den Tors[o] gelobt hat, / Der*

<sup>821</sup> Bei Bischof ein Kapitel zu Häffelins Kunstagententätigkeit: Bischof 2010, S. 290f.

<sup>822</sup> Brief von Bischof Kasimir von Häffelin aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 3. Januar 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 109.

<sup>823</sup> Isabella Angela Colbran, verheiratete Rossini (1785–1845), von der Schmidt im Jahre 1817 ein Porträt malte, siehe **Kat. Nr. 31**, sowie das Kapitel: B V. 3. Der Gesamtton im Bild – Seine phänomenologische Erscheinungsweise.

<sup>824</sup> Brief von Johann Christian Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 17. Februar 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 146.

<sup>825</sup> Brief von Schmidt aus Neapel an Johann Christian Reinhart in Rom, geschrieben vor dem 14. April 1811, BayHStA München, Abt. III, Geheimes Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

<sup>826</sup> Bereits am 14. April 1811 berichtete Reinhart, dass er *„die Skizze von dem Torso des Herrn Schmidt in Neapel nebst dem, was er mir darüber geschrieben“* mitsende. Brief von Johann Christian Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 14. April 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 147. – Jedoch hatte Reinhart versäumt, die Skizze seinem Schreiben beizufügen, so dass er sie mit größter Entschuldigung erst sechs Tage später nachschickte: *„Millionenmal bitte ich Euer Königl. Hoheit um Verzeihung wegen meines Versehens, das ich durch Eile und Störung begangen. Es kamen im Augenblick, als ich meinen letzten Brief schloß und siegelte einige Personen zu mir und im Gespräch übersah ich die Zeichnung und wenigen Zeilen von Herrn Schmidt beizuschließen. Als ich hernach zu meinem Schrecken merkte, war es zu spät, um den Brief von der Post wieder bekommen zu können. Ich sende hiermit beides nach und empfehle mich der Gnade eurer königlichen Hoheit. Reinhart. [...]“* Brief von Johann Christian Reinhart aus Rom an den Kronprinzen Ludwig von Bayern am 20. April 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 147.

<sup>827</sup> Brief von Bischof Kasimir Häffelin aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 12. Ostermonat (April) 1811, hier. zit. nach Arnold 1964, S. 111. – Hierin eine prinzipielle Verwechslung von Karlsruhe mit Hessen-Darmstadt.

*er ist aus der ersten Klasse, und von dem schönsten grie= / gischen Marmor, einige machen ihn zu einem Apoll / und andere zu einem bacchus.*<sup>828</sup>

Die erhaltene Zeichnung des Torsos (**Kat. Nr. 162**) erweist sich, archäologisch betrachtet, als die Darstellung einer griechischen Statue der Spätclassik (Mitte 4. Jahrhundert v. Chr.), vielleicht in römischer Kopie. Zu rekonstruieren ist ein stehender nackter Jüngling, dessen rechter Arm erhoben war, der linke vermutlich abgesenkt und auf ein Podest oder ähnliches angelehnt.<sup>829</sup> Die lang über die Schultern herabfallenden Haare verweisen auf einen Apoll oder Bacchus, wie schon Schmidt selbst und die später hinzugezogenen Gutachter (siehe unten) vermuteten, oder aber auf einen Satyr aus dem Gefolge des Weingottes. Der stilistische Befund liefert Hinweise auf das 4. Jahrhundert vor Christus. Der Duktus der Zeichnung selbst ist aufgrund der Konturbetontheit den ästhetischen Gestaltungsmerkmalen von Umrisskupfern verwandt. Mit dieser Anknüpfung an Gestaltungsmerkmale von Kupferstichen, die auch zeitgenössischen Verkaufskatalogen beigegeben waren, wird den damaligen Sehgewohnheiten entsprochen und eine Nähe zu professionellen Verkaufskatalogen aufgebaut.

Neben der ikonografischen Bestimmung führte Schmidt in seinem Brief von 1811 zur weiteren Anhebung der Qualität des Torsos ein Vergleichsstück im Besitz von Friedrich Rehberg (1758–1835) in Rom an, der sich ebenfalls als Kunstagent betätigte:<sup>830</sup> *„Euch die Wahrheit zu sagen / so kan ich nach einigen Monaten über 300 Piaster dispo / nieren die mir davür sind bewilligt worden, wenn ich aber / diese Summe auf einmal und vorher als die Zeit komt / beziehen kan, so ist es ganz in meiner Gewalt darüber zu / schalten wie es mir gefällt. Wen wir den frieden mit dem / [unleserlich] hätten so würde ich ihn unter 1000 Piaster nicht hergeben. / Einige bildhauer die bey der Gelegenheit, als sie ihn neulich / sahen, sprachen von einem Tors[o] welchen Rehberg haben soll, / und sagten daß er davür 2000 Piaster verlangt, fügten / aber hinzu daß der von Rehberg ein Bengel im Vergleich mit / dem meinigen sey.“*<sup>831</sup> 1808 hatte Rehberg dem Kronprinzen den genannten Torso, der sich ehemals im Palazzo Strozzi befand, für die enorme Summe von 10.000 Scudi angeboten, den er nach langen Verhandlungen für 2.000 Scudi dem Kronprinzen verkaufte.<sup>832</sup> Friedrich Müller, der zu dieser Zeit noch als Kunstagent für den bayerischen Hof tätig war, beurteilte ihn als ein Stück minderer Qualität.

---

<sup>828</sup> Brief von Schmidt aus Neapel an Johann Christian Reinhart in Rom, geschrieben vor dem 14. April 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

<sup>829</sup> Die Haltung lässt an den Wein einschenkenden Satyr des Praxiteles (um 375/70 v. Chr.) oder den angelehnten Bronzejüngling aus Athen (um 330/325 v. Chr.) denken. Boardman 1984, Abb. 232 und 235.

<sup>830</sup> Friedrich Rehberg war insbesondere als Kunstagent für den Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau tätig, vgl. Siebigk 1880.

<sup>831</sup> Brief von Schmidt aus Neapel an Johann Christian Reinhart in Rom, geschrieben vor dem 14. April 1811, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

<sup>832</sup> Siehe ausführlich zu diesem Vorgang Wünsche 1980, S. 34f. – Später wurde der Torso als Kopie des Diadoumenos des Polyklet erkannt. Siehe ebd., S. 35.

Demnach hatte Schmidt den Preis des Rehberg'schen Stückes erfahren, wusste aber noch nicht um den erfolgten Verkauf.

Um nun den eigenen Torso schnellstmöglich verkaufen zu können, wollte er „*[/]ängstens biß Morgen [...] den L. von Ramdohr besuchen*“, der sich zu dieser Zeit in Neapel aufhielt, um ein Gutachten erstellen zu lassen. Dieser Brief von Schmidt war wohl ausschlaggebend, dass das Interesse und die Kaufabsichten von Kronprinz Ludwig Gestalt annahmen. Am 2. Mai 1811 schreibt letzterer an Konrad Eberhard in Rom: „*Mit nächstem werden Sie von Augsburg einen Wechsel auf 600 Scudi erhalten, welche Summe sie Eberhard Maler Reinhart für einen Torso, antik aus Neapel auf sein Begehren, entrichten werden.*“<sup>833</sup> Weder Schmidt noch Reinhart wussten zu diesem Zeitpunkt von der Anweisung des Kronprinzen, und Reinhart wartete noch auf das zugesagte Gutachten von Ramdohr, der sich aber Zeit ließ. Nach Rom zurückgekehrt, berichtete Ramdohr zunächst Reinhart von der Qualität des Objektes, woraufhin Reinhart wiederum an Ludwig schrieb: „*Herr von Ramdohr ist von Neapel zurück. Er hat den Torso gesehen und Schmidt hatte ihm gesagt, ich sey mit ihm deshalb im Handel. Auf meine Frage, wie er ihn gefunden, sagte er, er sey schön und man würde nicht damit betrogen, an einigen Orten sey er angefressen.*“<sup>834</sup> Da Reinhart offenbar Zweifel an Ramdohrs Urteilsfähigkeit hegte, schrieb er an Kronprinz Ludwig, dass er „*in wenigen Tagen das bestimmte Urtheil eines Künstlers in Neapel, der schon darüber urtheilen kann*“, erwarte.<sup>835</sup> Dieser Künstler bleibt jedoch im weiteren Verlauf des Briefwechsels unbekannt. Trotz der vielen Gutachter beauftragte Reinhart zwei weitere Herren: Freiherr von Üxküll-Gyllenband (1755–1832)<sup>836</sup> und den zu diesem Zeitpunkt an der Neapler Akademie lehrenden Bildhauer Konrad Heinrich Schweickle (1779–1833).<sup>837</sup> Aber auch deren Urteile, wenn Reinhart je Kenntnis darüber erhalten haben sollte, wurden nicht an den Kronprinzen weitergeleitet. Ramdohr lobte besonders die Qualität und den überaus hohen Rang des zum Verkauf stehenden Stückes und empfahl dem Kronprinzen am 22. Juni 1811 den Kauf:<sup>838</sup> Schmidt, der sich Ramdohrs

---

<sup>833</sup> Brief von Kronprinz Ludwig aus Innsbruck an Konrad Eberhard in Rom am 2. Mai 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 88.

<sup>834</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 19. Mai 1811, BayHStA München, Abt. III, Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148.

<sup>835</sup> Ebd.

<sup>836</sup> Karl Friedrich Emich Freiherr von Üxküll-Gyllenband; Kunstsammler und Schriftsteller, war 1804/05 und 1810 bis Juli 1811 in Italien, vorwiegend in Rom und war insbesondere mit Joseph Anton Koch befreundet.

<sup>837</sup> „*Er [Üxküll] ist mein und des Bildhauers Schweickles alter Freund, und diesen habe ich gebeten, den Torso mit ihm zu besehen, und mir sein genaues Urtheil darüber zu schreiben.*“ Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 19. Mai 1811, BayHStA München, Abt. III, Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148. – Konrad Heinrich Schweickle war von 1787 an Schüler von Scheffauer an der Hohen Karlsschule, ging 1800 nach Paris, kam 1802 nach Rom und wurde 1806 Professor an der Akademie in Neapel (dort 1830 wegen Teilnahme an der Carbonari-Verschwörung entlassen). Siehe Thieme/Becker, Bd. 30, S. 373.

<sup>838</sup> „*Der Torso, der in Neapel bei dem Darmstädtschen / Hofmahler Schmidt zu verkaufen steht, ist ein / schönes Werk, von griechischem Marmor und Styl. / Ich kann nicht anders als zu dessen Ankauf rathen. / [...] Dies ist meine aufrichtige Meynung, um ehe ich / wußte daß Sie, allergnädigster Herr auf den / Ankauf des Werks Rücksicht nähmen, hatte ich es / schon dem H. Mahler Reinhard empfohlen, als ein / Stük, das Ihre Sammlung nicht ohne Auszeichnung / vermehren könnte. / [...] Die gegenwärtigen Verhältnisse vergrößern den / Werth dieses Torso. Ich weiß in ganz Italien kein / Werk antiker*



Kunstkennerschaft und dessen diplomatisches Ansehen als Gesandter Preußens zunutze machen wollte, hatte somit einen gewichtigen Fürsprecher für die Transaktion gewonnen. Kronprinz Ludwig hegte jedoch eine gewisse Skepsis gegenüber dem Urteilsvermögen des Barons und beauftragte wiederum Reinhart, sich über Ramdohr beim dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) kundig zu machen und dessen „*Meinung über die Kenntniß des H. v. R. [Herrn von Ramdohr] in der Sculptur*“<sup>839</sup> einzuholen. Diese Aufgabe hatte Reinhart aber einen Monat später offenbar immer noch nicht erledigt. So legte er in einem Brief vom 23. Juni 1811 seine eigene Meinung über Ramdohr dar, die niederschmetternd ausfiel.<sup>840</sup>

Unzufrieden über die Meinungen und Gutachter, wollte Reinhart nun selbst das antike Werk beurteilen – was darauf hindeutet, dass er nicht nur alle bisherigen Expertenurteile für nicht ausreichend erachtete, sondern dass er auch seine eigene Urteilkraft dem König gegenüber herausstellen wollte. Um das Original selbst in Augenschein nehmen zu können – „*oekonomische Umstände*“ hielten ihn bisher davon ab, nach Neapel zu reisen –, unterbreitete er Schmidt den Vorschlag, „*den Torso nach Rom [...] senden*“ zu lassen.<sup>841</sup> Hier entstanden jedoch Schwierigkeiten bei der Ausfuhr, so dass Reinhart „*an den H. Ministre wegen der Erlaubniß der Ausfuhr*“ schreiben musste. Das Ansinnen blieb jedoch ohne Erfolg: „*Schmidt antwortete mir, der Minister habe bei der Regierung nicht darum ansuchen können, weil er nicht versichern kann, daß er für Ew. K. H. gehöre.*“<sup>842</sup> Spätestens zu diesem Zeitpunkt war Schmidt die Identität seines potentiellen Käufers enthüllt worden. Nach diesem Misserfolg ging Schmidt zur Beschleunigung des Handels in die Offensive – die Verhandlungen zogen sich nun schon ein gutes halbes Jahr hin – und machte selbst den Vorschlag, „*entweder sich auf einen unpartheiischen Rapport einiger der besten Künstler in Neapel zu verlassen, oder einen Bildhauer von Rom hinzusenden, um ihn zu beurtheilen.*“<sup>843</sup> Der Vorschlag, einen Bildhauer aus Rom von Reinhart bestimmen zu lassen, entzog

---

*Bildhauerarbeit, das der Mühe werth wäre / erstanden zu werden*“. Brief von Ramdohr an Kronprinz Ludwig am 22. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

<sup>839</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 19. Mai 1811, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148.

<sup>840</sup> „*Mit Th. [Thorvaldsen] habe ich über dessen Kenntnisse noch nicht gesprochen, wenn mir aber Ew. K. H. erlauben, indessen mein Urtheil zu sagen, so ist dieses. H. v. R. [Herr von Ramdohr] ist ein guter Mann und meint es ehrlich: Die Kunst aber ist schwer und verlangt durchaus, daß ein Mann sich und sein ganzes Leben ihr weihe. Der Liebhaber kann sehr gelernt sein, den Schatz von Kenntnissen, den der Künstler bei immerwährender Arbeit, Erfahrung und Nachdenken sammelt kann er nie erwerben, und sein Urtheil wird daher immer unbestimmt und nicht so richtig seyn, wie man es wünscht, wie auch aus dem Buch des Herrn v. R. [von Ramdohr] über Rom an vielen Orten erhellt. [Gemeint ist: Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über Malerei und Bildhauerei in Rom, Leipzig 1798.] Ich hoffe in meinem nächsten über diesen Handel etwas bestimmter sagen zu können.*“ Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148f.

<sup>841</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148.

<sup>842</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III., Geh. Hausarchiv, München, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148.

<sup>843</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148.

Schmidt einer Neapler Parteilichkeit. Doch dieses Vorgehen lehnte Reinhart ab und führte den erheblichen Kostenaufwand gegen die Entsendung eines Bildhauers an.<sup>844</sup> Im Gegenzug bat er Schmidt, *„in einer verlohrenen Thonform einen Gypsabguß machen zu lassen (welche nicht viel kostet) und solchen hierher zu senden, wornach sogleich der Handel geschlossen, oder abgebrochen werden kann.“*<sup>845</sup> Schmidt ging auf diesen Kompromiss ein und ließ einen Gipsabguss – wohl von einem seiner „Soloformisten“ – ausführen.

Nachdem Kronprinz Ludwig die 600 Scudi an Konrad Eberhard bereits insgeheim angewiesen hatte, wurde nun über die zu zahlende Summe diskutiert. Betonte Schmidt den besonders niedrigen Preis, so empfanden ihn sowohl Ramdohr als auch Reinhart als zu hoch. Insbesondere Ramdohr kritisierte: *„Ueber den Preis kann ich nicht urtheilen, da ich ein / Kunstwerke gekauft habe, aber verglichen mit / dem Preise unserer Stücke, von nicht höherem Werthe / die hier gefordert werden, scheint er mir müßig. [...]“* und fügte ein paar Zeilen später, nach dem nochmaligen Verweis auf die Qualität des Stückes, hinzu, dass Ludwig den Torso kaufen solle, *„außer zu einem Preise, den ich / unvernünftig nennen muß, da er [...] / in ganz Europa in gar keinem Verhältnisse steht, und / dennoch sind auch dieser Werke wenige“.*<sup>846</sup> Hatte Schmidt unvorsichtigerweise in seinem an Reinhart gerichteten Schreiben seinen eigenen Kaufpreis von 300 Piastern bereits genannt, so hatte der Kronprinz davon vermutlich erfahren. Schmidt hatte darauf verwiesen, dass er den Torso in besseren Zeiten nicht unter 1000 Piastern verkaufen würde. In einem Schreiben an Ludwig betonte Reinhart, dass er, falls der Handel zustande kommen würde, den Preis noch drücken wolle und dass er beabsichtige, den Torso *„etwas wohlfeiler zu bekommen“.* Er habe *„deshalb dem Eigenthümer geschrieben, daß ich von dem Liebhaber, der ihn zu kaufen Lust habe, nur bis auf 200 Zecchinen oder 440 Piaster zu gehen Ordre habe. Das mehr oder weniger wird sich nun bestimmen lassen, wenn wir den Ausguß vor Augen haben.“*<sup>847</sup> Sein eigenes Verhandlungsgeschick betonend, verwies Reinhart im selben Atemzug auf Ramdohr, der die derzeitige Summe von 600 Zecchinen – das doppelte des anfänglichen Preises – für

---

<sup>844</sup> Eine solche würde *„kostspieliger seyn, als die Versendung des Torso, da der Zentner von N. [Neapel] nach Rom für ohngefähr 15 Paoli kostet (wie sich Wagner erkundigt hat) und zu meiner Sicherheit und Rechtfertigung in einer so delicaten Sache wie diese ist, daß lieber der Torso hierher kommen möchte“.* Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148. – Johann Martin von Wagner (1777–1858), Bildhauer, Maler und seit 1810 Kunstagent für Kronprinz Ludwig. Thieme/Becker, Bd. 35, S. 44f. – Siehe ausführlich zu Wagners Kunstagententätigkeit für den Kronprinzen. Wünsche 1980, S. 30-74.

<sup>845</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 148.

<sup>846</sup> Brief von Ramdohr an Kronprinz Ludwig am 22. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

<sup>847</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 23. Juni 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1971, S. 148. – Den Marktgewohnheiten entsprechend wusste auch Reinhart, dass um den Preis verhandelt werden musste. Nicht zuletzt auch darum, da Reinhart wohl erfahren hatte, dass der Kronprinz am liebsten preiswert ankaufen wollte. In einem Schreiben an Johann Martin Wagner betonte Ludwig die Notwendigkeit des Handelns: *„[...] festen Preis haben die Römer nicht, hat kein Kunsthändler, hat kein Kunstwerk.“* Brief von Ludwig an Johann Martin Wagner am 16.12.1810, WWSt, Brief Nr. 4, hier zit. nach Wünsche 1980, S. 34.

angemessen hielt, wobei Ramdohr doch in seinem persönlichen Schreiben an den Kronprinzen mehrfach den zu hohen Preis betonte.

Nachdem Schmidt, wie vereinbart, den Abguss des Torsos nach Rom geschickt hatte, versiegten die Nachrichten an ihn zunächst, was Schmidt offenbar auch dazu veranlasste, über einen niedrigeren Preis nachzudenken. In Franz Joseph Mehlem (1781–1858), Bayerischer Gesandtschaftssekretär in Neapel, der Häffelin begleitete und dessen Vertreter er war, fand Schmidt nun einen neuen Fürsprecher. Dieser schrieb, wissend um den Einfluss Eberhards beim Kronprinzen am 3. Juli 1811 an Eberhard: *„Nebst dem, daß ich hoffe, Sie bald hier zu sehen, bitte ich Sie indessen noch dem Herrn Schmidt eine bestimmte Antwort in Hinsicht seines Torsos zu ertheilen. Derselbe, wie Sie leicht denken, ist auch in einer Lage, wo er Geld nötig hat und in mehreren Gelegenheiten gab er mir zu verstehen, daß wenn Ihnen oder andern das Kunstwerk zu theuer scheinen sollte, er sich auch mit einer geringeren Summe als 600 begnügen würde. Schreiben Sie mir daher ohne Verzug, in welcher Absicht Sie gegen ihn handeln wollen, ob der Torso 600 Sc. Werth ist, oder nicht, oder ob Sie ihn vielleicht gar nicht kaufen wollen.“*<sup>848</sup> Am 4. Oktober 1811 hatte Schmidt immer noch keine Antwort erhalten, und Mehlem fragte erneut bei Eberhard nach.<sup>849</sup> Parallel hierzu wird Schmidt selbst zumindest bei Reinhart über die Erstattung der Kosten für den Gipsabguss angefragt haben. Eine Anfrage, die an den Kronprinzen weitergeleitet wurde, der schon im Juli Eberhard mitgeteilt hatte: *„Ich wünsche, daß Schmid die Ausgaben des Gipsabdruckes trage; Schmid kann so von des Abgusses Abdrücken Gewinn ziehen.“*<sup>850</sup>

Anscheinend war auch Wagner neben der Ermittlung der Kosten für die Übersendung des Torsos nach Rom mehrfach in dieses Geschäft involviert. Zumindest wurde Kronprinz Ludwig am 30. Oktober 1811 gegenüber Eberhard sehr deutlich und hatte spätestens zu diesem Zeitpunkt seinen definitiven Entschluss gefasst: *„Wiederholen sie Wagner, daß ich Nap. Torso nicht will.“*<sup>851</sup> Aber Schmidt wurde dieser Entschluss noch nicht mitgeteilt, lediglich die Information der Nichtübernahme der Kosten für den Gipsabguss gelangte an ihn, woraufhin er sich wiederum an Mehlem wendete. Dieser schrieb am 24. Dezember 1811 nachdrücklich an Eberhard, ohne die Ablehnung des Ankaufs zu kennen: *„Ich muß Ihnen noch einige Worte über Schmidts Torso sagen. Dieser Künstler war dieser Tage bei mir und gab*

---

<sup>848</sup> Brief von Franz Joseph Mehlem (der selbst mit Fritz oder F. unterschreibt) aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 3. Juli 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 117f.

<sup>849</sup> *„Schätzbarster Herr Eberhard, liebster Freund. Es würde mich ein wenig verdrüßen, wenn der Torso von Herrn Schmid nicht genommen würde; nicht weil ich glaube, daß es ein schönes Kunstwerk sey, sondern weil ich weiß, daß Schmidt sich in misslichen ökonomischen Umständen befindet und bei gegenwärtigen Zeiten nicht den geringsten Verdienst haben kann. In jedem Fall geben Sie demselben oder lassen Sie ihm darüber eine bestimmte Antwort geben, damit er auf dieses Geld keine Rechnung mehr mache. [...]“* Brief von Franz Joseph Mehlems aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 4. Oktober 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 118.

<sup>850</sup> Brief Kronprinz Ludwig aus Salzburg an Konrad Eberhard in Rom am 17. Juli 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 89.

<sup>851</sup> Brief Kronprinz Ludwig aus München an Konrad Eberhard in Rom am 30. Oktober 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 90.

mir unter anderem zu verstehen, daß man ihm das versprochen hätte, alle Auslagen, die er mit der Abformung seines Torses haben würde, zu vergüten. Er hat bisher noch nichts erhalten. Da ich überzeugt bin, wenigst wie es Hr. Reinhard hieberschrieb, daß dies nicht in den liberalen Gesinnungen S. S. H. liegt, so bitte ich Sie, diese Kleinigkeit zu berichtigen. Es sind 8 Scudi in allem. Wenn Sie selbe an Herrn Doublet auf Rechnung Sr. Exc. des Herrn Ministers abgeben wollen, so wird sie derselbe dem Herrn Schmidt hier zustellen lassen. Ferner sagte mir der Künstler, daß er von dem Preis, den er forderte, abstehen wolle und er verlangt daher zu wissen, ob sie gesinnt sind, den Torse gar unter keiner Bedingnis mehr kaufen oder ob Sie ihm wenigst den Preis oder die Summe bestimmen wollen, die sie ihm dafür anbiethen.“<sup>852</sup> Spätestens nach diesem Schreiben muss Schmidt erfahren haben, dass der Ankauf scheitern sollte. Im März 1812 wurden ihm schließlich dennoch die Kosten für den Abguss erstattet, welche durch Bischof Kasimir von Häffelin ausgehändigt wurden.<sup>853</sup>

Ein halbes Jahr nach seinem letzten Brief an den Kronprinzen, also fast genau ein Jahr nach Beginn der Verkaufsverhandlungen, meldete sich Reinhart wieder in dieser Angelegenheit bei Kronprinz Ludwig: „Billig muß ich mich nun bei Ew. Königl. Hoheit entschuldigen, wegen meines Stillschweigens in dem Geschäft des zu kaufenden Torso von Schmidt in Neapel. Ich habe aber absichtlich nicht mehr in einen Handel mischen wollen, wo der Verkäufer mein Freund ist, um auch den entferntesten Verdacht zu vermeiden, als könne ich das Interesse Ew. Königl. Hoheit jenem meines alten Freundes aufzuopfern. Eberhard kann mir bezeugen, daß ich beim Auspacken des Gypses sogleich geäußert habe, >wenn der Marmor diese Striemen hat wie der Gyps, so kann man ihn ohnmöglich kaufen<. Es ist jammerschade, daß ein so schönes Fragment durch unwissende Hände so verdorben wurde.“<sup>854</sup> Reinhart war also vom schlechten Erhaltungszustand negativ überrascht worden und hüllte sich zunächst in Schweigen. Das wichtigste Argument in der Negativbeurteilung war für Reinhart der Zustand und nicht die Form, die er durchaus für gut erachtete. Kronprinz Ludwig schien dieser Bewertung zu folgen<sup>855</sup>, die sicherlich auch Eberhard vertrat, und der zu hohe Preis tat sein Übriges, um den Erwerb endgültig scheitern zu lassen. Weitere Nachrichten zum Verbleib des Torsos fehlen.

---

<sup>852</sup> Brief von Franz Joseph Mehlem aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 24. Dezember 1811, hier zit. nach Arnold 1964, S. 118.

<sup>853</sup> „[...] Ich habe die acht Piasten sogleich dem Herrn Schmid zustellen lassen. Sie werden diesen geschickten Künstler hier kennen lernen und mit seinen Arbeiten nicht unzufrieden sein. [...]“ Brief von Bischof Kasimir von Häffelin aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 10. März 1812, hier zit. nach Arnolds 1964, S. 113.

<sup>854</sup> Brief von Reinhart aus Rom an Kronprinz Ludwig am 6. Januar 1812, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 150.

<sup>855</sup> Reinhart war sehr darauf bedacht, dass der Kronprinz sein Kunsturteil wertschätzte, um letztlich in den Genuss einer dauerhaften jährlichen Pension bei Hofe zu kommen. Bereits 1808 unternahm er den Versuch, eine Pension zu beantragen, indem er dem Kronprinzen eine Zeichnung als Geschenk mit der Bitte überließ, „mich als einen anspachischen Unterthan in Allerhöchstdero Dienste aufzunehmen und mich mit einer jährlichen Pension zu beglücken.“ Brief von Reinhart aus Rom an Maximilian vom 18. April 1808, zit. nach Feuchtmeyer 1975, S. 34, dort auch weitere Einzelheiten, S. 34f. – Diesen Wunsch

Das wichtigste Argument beim gescheiterten Verkauf war der nicht ergänzte und unrestaurierte Zustand, der durch die übermittelte Zeichnung zunächst verschleiert wurde. Die Oberfläche des Objektes wurde von Ramdohr als „angefressen“ bezeichnet und von Reinhart aufgrund der Gipsform als mit „Striemen“ versehen beschrieben, was auf starke Beschädigungen hinweist. Die Zeichnung zeigte zwar die Fragmentierung, machte aber keine Angaben bezüglich der Oberfläche, so dass eine beschönigende Darstellung konstatiert werden kann, die letztendlich den Kauf begünstigen sollte. Es stellt sich aber die Frage, warum Schmidt den Torso nicht restaurieren ließ, zumal die Überarbeitung und Ergänzung der Oberfläche den Verkauf begünstigt hätte, wie das Beispiel des Rehbergschen Torsos zeigt.<sup>856</sup> Zu vermuten ist an dieser Stelle, dass für die nicht erfolgte Restaurierung sowie die fehlende Ergänzung ein Wandel ästhetischer Anschauung im Umgang mit antiken Werken verantwortlich zu machen ist<sup>857</sup>, denn die Kritikerstimmen gegen die Ergänzungen werden im Verlauf des Jahrhunderts immer lauter.

Nach derzeitiger Quellenlage handelte Schmidt vorwiegend mit Gemälden und Antiken, vermutlich auch mit Zeichnungen, die er mit mehr oder weniger Erfolg ins Heimatland verkaufte. Hierbei nimmt sein Agententum für den heimischen Hof einen größeren Raum ein als seine freie Händlertätigkeit, die als Gelegenheitshandel zu charakterisieren ist, wie die genannten Beispiele vermuten lassen.

Mit seinen Bemühungen nimmt er an dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer größer werdenden Kunstmarkt teil, der in der wachsenden Antikenbegeisterung und der steigenden Sammeltätigkeit der europäischen Höfe und reicher Privatpersonen seine Grundlage hatte. Wie anhand

---

wiederholte er vier Jahre später im oben erwähnten Brief vom 6. Januar 1812 und verwies noch einmal auf die 1808 gesendete Zeichnung. Daraufhin wurde seitens des Hofes ein Gutachten bei Bischof Häffelin zur Person Reinharts beantragt, was überaus positiv ausfiel. Dennoch war der Hof immer noch nicht bereit, eine Pension zu zahlen. Erst 1825 erhielt Reinhart schließlich eine Jahrespension von 300 Talern, die 1838 verdoppelt wurde. S. Feuchtmeyer 1975, S. 37f., 151.

<sup>856</sup> Der Wunsch nach einem einheitlichen und ganzheitlichen Erscheinungsbild antiker Skulpturen gründet – zumindest im 18. Jahrhundert – in Johann Joachim Winckelmanns Idealbild der Antike, das auch den Antikenhandel nachhaltig beeinflusste. Daher wurden die antiken Objekte vorwiegend in ‚vollständigem‘, d. h. ergänztem Zustand angeboten. In der Regel lagen hierbei keine Täuschungsabsicht vor, denn die Käufer waren zumeist über die erfolgten Ergänzungen informiert. (Beispielsweise berichtete Gavin Hamilton seinem potenziellen Käufer William Fitzmaurice über eine zum Verkauf stehende Statue: „Arme und Beine sind zwar modern, aber sie harmonisieren perfekt mit dem Rest.“ Howard 1990, S. 72.) Die Restaurierung und Wiederherstellung antiker Skulpturen wurde im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend professionalisiert und entwickelte sich in Rom gar zu einem neuen und „eigenen Kunstzweig“. Fernow 1802, S. 242. – Dass dieser „Kunstzweig“ in seiner seriös-professionellen Ausprägung sich gleichzeitig zu einem beliebten und angesehenen Berufsfeld entwickeln konnte, zeigt das Beispiel von Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799), einem der bekanntesten und renommiertesten römischen Restauratoren des späten 18. Jahrhunderts, der auch mit Johann Joachim Winckelmann befreundet war und der, wie der Kraus'sche Bericht dokumentiert, auch mit dem Künstlerkreis um Schmidt Kontakt pflegte. Siehe zu Cavaceppi vor allem: Howard 1958; Picon 1983; Gesche 1981; Müller-Kaspar 1988, S. 38ff.; Barberito 1994; Cavaceppi 1994; Howard 1995; Barberini 1997; Von der Schönheit wissen Marmors 1999; Hirschland Remage 1999; Howard 1999; Kreikenbom 1999; Müller-Kaspar 1999.

<sup>857</sup> Zur Antikenergänzung allgemein siehe Rossi Pinelli 1986 (hier auch Hinweise zur älteren Literatur); Müller-Kaspar 1988.

der Fallbeispiele ‚Kunstagent für den Hessen-Darmstädter Hof – Ein Beispiel für Restitution‘ und ‚Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torsos‘ verdeutlicht werden konnte, waren Schmidts Handelsaktivitäten in ein Geflecht von Beziehungen und überregionalen Kundenkontakten eingebunden, die er gewinnbringend einzusetzen versuchte. Hierbei kam ihm seine Position als Kunstagent für den Hessen-Darmstädter Hof gelegen, da sie es ihm a priori ermöglichte, mit Kunsthändlern und Experten von Rang in Kontakt treten und diese als Fürsprecher einbinden zu können. Schmidt vereint somit in personam sein Agententum mit seiner Händlertätigkeit, ohne jedoch seine eigene künstlerische Arbeit dabei aus den Augen zu verlieren. Schmidts nicht ergänzter und stark beschädigter Torso befand sich in einem zeitgemäßem, aktuellen Ideen folgenden, authentischen Zustand und wäre somit besonders dazu geeignet gewesen, Vorstellungen von der Antike zu transportieren. Dass dieser Zustand noch nicht den Marktgewohnheiten entsprach und er sich daher nicht gut verkaufen ließ, dürfte sicher noch mit den herkömmlichen Anschauungen der Antikenergänzung und -restaurierung zusammenhängen, die noch Kronprinz Ludwig und dessen Berater vertraten.<sup>858</sup>

## 8. Schmidts Tod im Jahr 1821

Schmidt stirbt 1821 in Neapel, wobei sein genaues Sterbedatum bisher nicht ermittelt werden konnte.<sup>859</sup> Den wichtigsten Hinweis auf sein Todesjahr liefern die Zahlungen des Hessen-Darmstädter Hofes, die im Jahr 1821 eingestellt wurden. In den Rechnungen ist hinter seinem Namen ein Kreuz vermerkt: „1821 [...] Besoldung wie mehr: Schmidt ([...] ⚡ 293f.20kr.“<sup>860</sup> War das Todesjahr von Schmidt bis 1984 meist mit 1821 angegeben<sup>861</sup>, so brachte Karl Lohmeyer das Jahr 1828 ins Spiel, in dem er sich auf die „Schleiermacher'sche Familientradition“ bezog, die besagt, der Maler sei „erst 1828 in Neapel“

<sup>858</sup> Die Vermutung eines ästhetischen Anschauungswandels zeigt sich darin, als dass Ludwig den ergänzten Torso von Rehberg letztlich doch ankauft (s. o.) und dass im gleichen Jahr (1811), als dem Kronprinzen der Torso von Schmidt zum Kauf angeboten wurde, die Skulpturen des Giebels des Aphaia-Tempels auf Ägina entdeckt wurden, die Ludwig später erwarb. Er ließ die *Aegina*-Skulpturen, die er in fragmentiertem Zustand erworben hatte, schnellstmöglich durch Berthel Thorwaldsen ergänzen. Siehe ausführlich Wünsche 1980, S. 49-72.

<sup>859</sup> Eine Durchsicht der Stato Civile der folgenden neapolitanischen Pfarreien aus den Jahren 1821 und 1828 erbrachte kein Ergebnis: AS NA, Stato Civile: Siehe Stella 4822, 4831; S. Carlo/Capodimonte 5473, 5481; Milano/Marianella 6035, 6042; Vicaria 6619, 6620, 6634, 6635; S. Lorenzo 7529-7531, 7550-7552; Mercato 8495, 8497, 8513, 8514; Annunciata 9647-9650, 9668-9670; Pendino 10250, 10251; Porto 11180, 11181, 11195, 11196; S. Ferdinando 210, 217; Chiaia 1024, 1031, 1032; Posillipo 1598, 1605; Fuorigrotta 1852, 1860; Giuseppe 2198, 2205; Montecalvario 2833, 2834; Avvocata 3710, 3711, 3718; Vomero 4347, 4354. – Franz Hubert Müller weiß Schmidt 1820 noch in Neapel lebend. Müller 1820, S. 7. – Pauli weiß 1821 den „großherzogl. Hess. Kabinettsmaler“ Schmidt „jetzt in Neapel“ lebend. Pauli 1821, S. 121. – 1821 Bryan sieht Schmidt 1818 bereits verstorben. Bryan schreibt ohne jegliche Quellenangabe: „he lived chiefly at Naples, and was painter to the court of Hesse Darmstadt, and dies in 1818“. Bryan 1919, S. 43. So schon zuvor Julius Meyer, der ihn ebenfalls 1818 verstorben weiß. Meyer 1851, S. 1079. – Auch die Todesangabe 1814 auf der Rückseite des Bildes *Zum Andenken einer vergnügten Nacht* (Kat. Nr. 3) von 1780 beruht auf einem Fehler

<sup>860</sup> HLMD, Grafische Sammlung, Großes Museum, Erwerbungen, I. Periode, Conv. IV. Fasc. 2, S. 43.

<sup>861</sup> So z. B. Darmstadt 1875, S. 14 (hier allgemein „drittes Jahrzehnt“); Hofmann 1885, S. 14; Back 1914, S. 183; Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; Lohmeyer 1956, S. 28, Anm. 11; Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S.

verstorben.<sup>862</sup> Werner Karg versuchte diesen Hinweis, der auf einer nicht genauer bezeichneten „Aufzeichnung“ beruhe, zu verifizieren und konnte bei den Nachfahren Schleiermachers folgendes ermitteln: Walter Schleiermacher, ein direkter Nachfahre des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs, schrieb am 31. Mai 1969 an Werner Karg, dass er eine – heute verschollene – Lebensbeschreibung Ernst Friedrich August Schleiermachers nochmals geprüft hätte und dass sich darin in einer Fußnote folgender Eintrag finde: „Schmidt erhielt schon 1789 Beihilfe, ob auf Anregung Schls. [...] Im Ganzen hat er mit seiner Pension bis zum Ableben 1828 in Neapel 28 400 fl erhalten“.<sup>863</sup> Seit 1984 wurde daher das Todesdatum aufgrund dieser Nachricht in der Literatur mit 1828 angegeben.<sup>864</sup> Da beide Quellen jedoch nicht einsehbar sind, dürfte es sich bei der Jahresangabe wahrscheinlich um einen Transkriptionsfehler handeln.<sup>865</sup> Für diesen Transkriptionsfehler sprechen neben dem relativ stichhaltigen Argument des Ausbleibens der Pensionszahlungen und dem Todeszeichen in der betreffenden Akte ein weiterer Hinweis: Im Nachruf auf den Maler Christoph Heinrich Knip (1755–1825), den Haller erstmals 1825 publizierte, beschreibt dieser neben dem Tod Knieps auch dessen Begräbnis auf dem alten protestantischen Friedhof bei St. Carlo all’Arena in Neapel und fügt hinzu: „Hier liegt ein Maler Schmidt, ein Konsul Heigelin, ein Kaufmann Meurikoff<sup>866</sup> und Falconnet, auch mancher Reisende unter Glaubensgenossen aller Stände und Völker begraben.“<sup>867</sup> Der dänische Konsul Heigelin war 1820 verstorben und ist dort beerdigt worden, Knip 1825 und ebenfalls Schmidt. Seit 1529 wurde dieser Platz von den Mönchen des Klosters San Carlo als Begräbnisplatz für Nichtkatholiken genutzt. 1799 erwarb Don Carlo Califano nach der Auflösung des Klosters die Rechte an dieser Begräbnisstätte.<sup>868</sup> Die „Leichname“ von mittellosen Protestanten hingegen, die in Neapel verstarben, wurden, so erläutert Haller „[...] gewöhnlich übers Meer, nach der Südwestseite des Pausilipps gebracht und im Hintergrund einer kleinen abgelegenen Bucht, wo schroffe Felsen ein schmales vom Lande her unzugängliches Sandufer umschließen, eingeschart. [...] Im Winter aber schlägt das Meer manchmal bis an den Fuß der hohen Felsenwand, wäscht die leicht bedeckten

<sup>862</sup> Lohmeyer 1956, S. 21.

<sup>863</sup> Brief von Walter Schleiermacher, München, an Werner Karg, Bischmisheim, Privataarchiv. Ferner Karg 1984, S. 110.

<sup>864</sup> So u. a. Karg 1984; Kat. Saarbrücken 1995; Sattel Bernardini 2008; Schülke 2007; Merck 2007; Schülke 2008; Kat. Saarbrücken 2009; AK Der Zauber der Landschaft 2011. – Die italienischsprachige Literatur, die wiederum die deutschsprachige nicht wahrgenommen hat, geht von 1821 aus: so z. B. Milano 1991, S. 1014; AK Casa di Re 2004, S. 303f. (dort wird Darmstadt als Todesort angegeben).

<sup>865</sup> Seeger gibt 1843 an, dass er – ohne Nennung des genauen Jahres – in Rom verstorben sei. Seeger 1843, S. 6. Auch auf einem rückseitig aufgebrachten Zettel der *Ansicht des Moserschen Gartens* (**Kat. Nr. 124**) findet sich der Hinweis auf Rom (dieser möglicherweise im Anschluss an Seeger): „von dem berühmten Pastellmaler Schmidt (in Zweibr. geb. und in Rom gestorben) in den Jahren v. 1780 gemalt.“ Dass Schmidt in Darmstadt gestorben sei, vermutet etwa Lohmeyer 1928, S. 226; AK Casa di Re 2004, S. 303f.

<sup>866</sup> Gemeint ist Frédéric-Robert Meuricoffre (eigentlich Mörikoffre) (1740–1816), der 1760 nach Neapel kam und dort das Bankhauses Meuricoffre gründete. Das Grabmal seines Verwandten Oscar Meuricoffre (1824–1880), der Schweizer Generalkonsul in Neapel war, findet sich noch heute auf dem englischen Friedhof in Neapel. AK Cimitero degli Inglesi 1993, S. 52, Abb. S. 37, 44, 61.

<sup>867</sup> Haller 1825, S. 266; Haller 1827 (1825) (Nekrolog), S. 808.

<sup>868</sup> Guida 1993, S. 13; Striehl 1998, S. 12 u. Anm. 97.

Cadaver heraus und nimmt sie auf in seinen weiten und tiefen Schoos.“<sup>869</sup> Im Gegensatz hierzu stand den „Vermögendern Protestanten“ der Begräbnisplatz von San Carlo zur Verfügung, denn dort „öffnet sich nach ihrem Tode um schweres Geld die Thüre eines Baumgartens am nördlichen Eingang der Hauptstadt. Das Grundstück ist auf solche Weise eines der ergiebigsten in diesem fruchtbaren Lande geworden. Hier wird gesäet eine menschliche edlere Saat!“<sup>870</sup> Um die Begräbnisstätte bei San Carlo entstanden bereits um 1826 Streitigkeiten zwischen dem Pächter und dem britischen Konsulat. Der Friedhof der Protestanten wurde unter dem englischen Konsul Sir Henry Lushington 1826 aufgelöst und auf einem neuen Gelände bei der Kirche Santa Maria della Fede verlegt, wobei die Gräber teilweise transloziert wurden.<sup>871</sup> Ob das Grab von Schmidt ebenfalls verlegt wurde, bleibt im Unklaren.<sup>872</sup> Der protestantische Friedhof bei Santa Maria della Fede (*Cimitero acattolico di Santa Maria delle Fede* auch *Cimitero degli Inglesi* genannt), dessen Verwaltung nun der britischen Gesandtschaft und später des britischen Generalkonsulats unterstand, wurde 1892 geschlossen und 1980 der Stadt Neapel übergeben, die ihn in einen Park umwandelte und abermals eine Teilverlegung der Gräber auf den neuen protestantischen Friedhof (*English Cemetery*) auf Capodimonte vornahm.<sup>873</sup>

Aufgrund dieser Indizien dürfte das Todesjahr von Schmidt für das Jahr 1821 feststehen. Die Frage, warum Schmidt als konvertierter Protestant doch auf dem protestantischen Friedhof beigesetzt wurde, muss jedoch vorerst offenbleiben. Zu vermuten ist, dass die Konvertierung zum katholischen Glauben anlässlich seiner Heirat mit Teresa Banducci lediglich einen formalen Akt darstellte, der sich letztlich nicht auf Schmidts tatsächliche Glaubenshaltung bezog, wie beispielsweise auch Maler Müller, der anlässlich seiner Heirat ebenfalls zum katholischen Glauben konvertierte und der gegen Ende seines Lebens „sich nicht mehr daran erinnern [konnte], dass er einmal zum katholischen Glauben übergetreten war“.<sup>874</sup> Friedrich Müller wollte auf dem protestantischen Friedhof in Rom an der Cestius-Pyramide begraben werden, wurde jedoch gegen seinen Willen in der katholischen Kirche San Andrea delle Fratte beigesetzt.<sup>875</sup> Die Beerdigung von Schmidt wird wie auch bei Kniep, bei Nacht stattgefunden haben, wie es auch für Rom für den Friedhof an der Cestius-Pyramide bekannt ist, denn Protestanten bzw. Nicht-Katholiken wurden aus Sicherheitsgründen nur nachts bestattet.<sup>876</sup>

---

<sup>869</sup> Haller 1827 (1825) (Nekrolog), S. 807f.

<sup>870</sup> Ebd., S. 808.

<sup>871</sup> Ausführlich zum Friedhof bei Santa Maria delle Fede: Guida 1993, S. 13f.; siehe auch Striehl 1998, S. 12.

<sup>872</sup> Die Akten des Englischen Friedhofs im Britischen Konsulat Neapel gehen nur bis 1850 zurück, so dass nach Angaben von Andrew Code kein Hinweis zu Schmidt zu finden ist. Freundliche Mitteilung von Andrew Code, British Consulate Naples (E-Mail-Korrespondenz vom 13. März 2012).

<sup>873</sup> AK *Cimitero degli Inglesi* 1993; Guida 1993, S. 16ff.; Boehlke 2007, S. 38.

<sup>874</sup> Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 61.

<sup>875</sup> Seuffert 1881, S. 56; Mathern 1974, S. 22; Sattel Bernardini/Schlegel 1986, S. 61.

<sup>876</sup> So berichtet Haller bei Knieps Beerdigung: „Hierher wurde am 12. Juli 1825 auch Knieps Leiche gebracht, begleitet von einer Anzahl trauernder Freunde, worunter Deutsche, Französische und Neapolitanische Künstler, Letztere theils Kollegen, theils dankbare Schüler des Seligen. Mit einbrechender Nacht setzte sich der stattliche Leichenzug in 8 Wagen, der mit der



---

Bahre voraus, von dem Hause, welches Kniep dreißig Jahre nach einander bewohnt hatte, in Bewegung und ging durch die ganze Stadt, zwei Miglien weit bis hinter die verfallene Kirche St. Carlo Arena. Am Eingang jenes Gartens empfing jeder der Leidtragenden eine angezündete Fackel, alle stellten sich rund um das unter Pomeranzenbäumen schon bereitete Grab. Ehe der Sarg hinabgelassen wurde, hielt ein Zürcher Geistlicher, der erst am Abend vorher in Neapel angelangt war, eine kurze passende Rede. Feierlich tönten seine Worte unter dem dunklen, durch die Fackeln theilweise magisch beleuchteten Laubdach, hinaus in die Nacht. Bald versank der Sarg; mit dumpfen Gepolter rollten die Erdschollen auf denselben hinunter. Aber sie weckten den Schläfer nicht und wölbten sich schnell zum Grabeshügel.“ Haller 1827 (1825) (Nekrolog), S. 808f.

## B FARB- UND TONGESTALTUNG DES DEUTSCHEN KLASSIZISMUS AM BEISPIEL VON SCHMIDT

### I. EINLEITUNG

Wie bereits in der Haupteinleitung aufgeworfen, werden im Folgenden einzelne Aspekte der Farbgestaltung und des Tonverhaltens am Beispiel der Historiengemälde von Schmidt untersucht und eine Kontextualisierung der zu beschreibenden Phänomene versucht. Ausgehend von der These, dass Farbe und Kolorit ganz in den Dienst der programmatischen Ziele der Klassizisten gestellt wurden, die einerseits die theoretische Fundamentierung der Kunst und andererseits die verpflichtende Nachahmung alles Antiken postulierten, ist zu fragen, inwiefern die zu untersuchenden farbgestalterischen Phänomene als Ausdruck theoretischer Farbkonzepte zu deuten sind und/oder inwiefern sie als Ausdruck einer Antikenrezeption zu bestimmen sind, der gerade in dem normativen Charakter der Zeit begründet liegen könnte.

Da Johann Heinrich Schmidt während seiner Saarbrücker und Darmstädter Zeit noch der für die offizielle höfische Malerei charakteristischen Vielfarbigkeit verpflichtet war, entspricht seine Farbpalette dem Kolorit der Kunst an den Höfen der deutschen Kleinstaaten, die sich in ihrem Farbkanon an der französischen Hofkunst orientierten. Neben der kleinteilig-buntfarbigen Koloritgestaltung, die mit singular nebeneinander gesetzten Buntfarben arbeitet, wie im *Lustlager von Groß-Gerau* (**Kat. Nr. 7**), findet sich hier auch die Beschäftigung mit monochromen Farbkompositionen, so im *Andenken an eine vergnügte Nacht* (**Kat. Nr. 3**), die im Anklang – ja Paraphrase – Trautmann'scher und Seekatz'scher Farbgestaltung<sup>877</sup> stehen und sich in dunkeltoniger Nachtgestimmtheit entfalten. Diese Schaffensperiode ist daher für die vorliegende Fragestellung auszuschließen. Denn erst mit Schmidts Wechsel nach Rom und dem Wunsch, nun endlich Zugang zu ‚wahrer‘ Kunst zu finden, wandelt sich seine Farbgestaltung grundlegend. Ähnlich wie in seiner deutschen höfischen Periode, in der er an vorgegebene Gestaltungsweisen anknüpft und diese paraphrasiert, orientiert er sich in Italien an dem dort gerade populär gewordenen Jacques-Louis David und dessen Historienmalerei. Neben der damit verbundenen thematisch-inhaltlichen Neuorientierung gelangt Schmidt wohl in Auseinandersetzung mit antiken Koloritüberlieferungen und zeitgenössischen Farbtheorien zu einer neuen Farbgestaltung. Dabei wird deutlich, dass er die Grundprinzipien klassizistischer Farbgestaltung anwendet und sich von der anfänglich noch strengen akademischen Farbgestaltung französischer Ausprägung distanziert – zu

---

<sup>877</sup> Siehe zu Trautmann Kölsch 1999.

Gunsten einer weicheren und gemäßigteren Gestaltung deutscher Ausprägung, wie sie beispielsweise auch bei Philipp Friedrich Hetsch (1758–1838) zu finden ist.

Bei der folgenden Darstellung ist darauf verzichtet worden, die Gemälde von Schmidt in ihrer Entstehungschronologie zu untersuchen, zu Gunsten einer Einbettung in die chronologischen farbgestalterischen Phänomene im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. So wird zunächst aufgezeigt, welche Bedeutung die Primärfarbtrias nach ihrer Hauptentwicklung im 17. Jahrhundert im 18. Jahrhundert erlangte und wie stark die von Anton Raphael Mengs postulierte Grundfarbentheorie auf Schmidt Einfluss nahm. Dass diese sich aber wieder bald als bestimmendes Strukturprinzip der Farbkomposition aufzulösen beginnt, wird insbesondere in Schmidts Werken deutlich, der sie meist gebrochen und vor allem isoliert-partiell in seine Bildkompositionen einbringt. Neben diesem isoliert-partiellen Phänomen triadischen Farbgebrauchs treten weitere Aspekte hinzu, die stets als farbgestalterische Ausdrucksmittel zu deuten sind und zu Bedeutungsträgern avancieren. Sie sind als Zeigeformen zu definieren und erweisen sich als Charakteristika klassizistischer Malerei. Hierbei handelt es sich um Zeigeformen, die begrifflich als *Deutlichkeit der Beleuchtung* und *Zeigeschatten* erfasst werden.

Hinzu treten zwei grundlegende farbgestalterische Phänomene: Zum einen eine grundsätzliche Reduktion der Farben, die eine Zurückstimmung des Kolorits in toto bewirkt, d. h. eine Reduktion der Buntfarben mit der eine Zurückstimmung der Vielfarbigkeit einhergeht. Gerade diese Farbreduktion, mit der eine spezielle Farbverwendung einhergeht, wird im Folgenden als eine Rezeption, Neuanwendung und Interpretation der antiken Vierfarbmalerei zu deuten sein.

Zum anderen ist als zweites grundlegendes farbgestalterisches Phänomen die Verwendung eines Gesamttons zu konstatieren, der meist wie ein milchiger Farbschleier wie aufgelagert erscheint. Zu Beginn der Arbeit stellte sich die verunsichernde Frage, inwieweit der heutige rein anschauliche und auf Wahrnehmung beruhende Bild- und Farbeindruck lediglich eine Vergilbung des Firnis sei oder ob es sich tatsächlich um einen überlagernden und durchziehenden Gesamtton handelt, der somit ein charakteristisches Gestaltungsmittel für Schmidts Farbgestaltung wäre und der ebenfalls bei anderen klassizistischen Gemälden beobachtet werden konnte. Besonders aufschlussreich für diese Fragestellung erwies sich ein ungewöhnlicher Fund im Werk von Schmidt, der *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**). Das Gemälde befindet sich in einem desolaten Erhaltungszustand und war lange Zeit auf einem Dachboden in Privatbesitz eingerollt gelagert, bis es von Werner Karg an das Saarland Museum in Saarbrücken übergeben wurde. Diesem Gemälde kommt insofern eine Sonderstellung zu, da es nie restauriert wurde und somit noch seine originale Firnisschicht besitzt. Die meisten Gemälde des 18. Jahrhunderts wurden im Laufe der Zeit restauriert oder zumindest ‚gereinigt‘ und mit einem neuen Firnis

versehen. Gerade für das Tonkapitel hat dieses Werk eine Schlüsselfunktion: Aufgrund des unrestaurierten Zustandes des *Hektor*-Bildes (**Kat. Nr. 13**) konnte mit Hilfe naturwissenschaftlicher Untersuchungen verifiziert werden, dass es sich tatsächlich um einen Gesamtton handelt, der durch verschiedene maltechnische Mittel erzeugt wurde. Trotz des Alterungsprozesses wird so immerhin ein Eindruck des Gesamttons überliefert, dessen Aufbau sich naturwissenschaftlich untersuchen lässt. Unter Hinzuziehung kunsttheoretischer Schriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kann so der Nachweis eines farbgestalterischen Gesamttons in der Malerei des Klassizismus erbracht werden. Dieser Gesamtton, der sich von seiner Erscheinungsweise grundsätzlich von dem so genannten ‚Schmelz‘ der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts differenziert, wird im Folgenden als Ausdruck der Rezeption, Adaption und Interpretation des aus der Antike überlieferten *tonos*-Begriffs zu interpretieren sein.

## II. Die Rezeption der Grundfarbentheorie von Anton Raphael Mengs

Das *Orest und Elektra*-Gemälde (**Kat. Nr. 17**) zeigt – zumindest nach bisherigem Kenntnisstand – eine singuläre Rezeption frühklassizistischer Farbgestaltung innerhalb des Werkes von Schmidt. Hatte sich die Betonung der drei Grundfarben im 17. Jahrhundert vor allem aus naturwissenschaftlicher und kunsttheoretischer Sicht entwickelt – zu betonen ist, dass die malerische Verwendung der Trias als „eigenständiges, primäres Strukturprinzip“ viel früher einsetzte<sup>878</sup> –, so stellte dies die Grundlage für das 18. Jahrhundert dar.<sup>879</sup> Jacqueline Lichtenstein und Ulrike Boskamp machten darauf aufmerksam, dass die Grundfarben „um 1700 vor allem als Pigment, als Materie angesehen“ wurden und das „Ordnungspotential der Primärfarbenanordnung“ spielte noch keine entscheidende Rolle.<sup>880</sup> Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Grundfarben nun auf Gelb, Rot und Blau reduziert, und man versuchte, die primären Farben unter den „Prinzipien der Farbenharmonie“ zu fassen.<sup>881</sup>

Im *Orest und Elektra*-Gemälde (**Kat. Nr. 17**) sind vier Figuren in einem Landschaftsraum angeordnet. Schmidt unterscheidet mit der Farbgestaltung jeweils zwischen Figur und Raum, beziehungsweise zwischen Figur und dem sie umgebenden Umraum: So sind die Buntwerte den Figuren zugewiesen, der Grund dient als neutraltonige Folie für die gegenstandsbezogenen Buntwerte. Letztere sind an die Gewänder der Figuren gebunden und formieren sich hier zu einem quadrofonen Farbklang. Die Buntwerte sind durch eine gebrochene lokalfarbige Buntfarbigkeit bestimmt, die dem Sättigungsgehalt der Farbe in der Barockmalerei entgegenstehen. Sie implizieren im Verhältnis zum Umraum eine eigene Wertigkeit, da sie lediglich in den Figuren in Erscheinung treten und somit eine gezielte Trennung zwischen Naturraum und Figuren evozieren, die den Basreliefcharakter des Gemäldes bestärken. Alleine schon durch die Farbgebung ist zwischen Naturraum und Figurenraum zu differenzieren.<sup>882</sup> Die Figuren besitzen zunächst in ihrer Buntfarbigkeit keine integrative Struktur zum Umraum, dieses wird lediglich durch die Abschwächung unter Zuhilfenahme der Additionsfarbe, die sich im Umraum befindet,

---

<sup>878</sup> Wagner 1999, S. 420.

<sup>879</sup> Zur Rolle der Primärfarben und deren „Entdeckung“ im 17. Jahrhundert siehe ausführlich Parkhurst 1961; Parkhurst 1971; Parkhurst 1972.

<sup>880</sup> Boskamp 2009, S. 78. – Siehe auch Lichtenstein 1989.

<sup>881</sup> Lersch 1981, Sp. 199.

<sup>882</sup> Um diesen Gegensatz zu verdeutlichen, sei beispielsweise auf die englische Malerei der 1780er Jahre eines Thomas Gainsboroughs (1727-1788) verwiesen, der gerade mit der tonalen Farbgestaltung eine Einheit zwischen Natur und Raum entwickelt. Siehe zur Farbgestaltung von Gainsborough sowie die Erläuterungen zum Verhältnis Figur und Raum Gockel 1999, insbesondere S. 60ff. – Immanent ist dies insbesondere im Porträt der Lady Mary Bate Dudley (Öl auf Leinwand, 221 x 145 cm, Trustees of the Burton Property Trust, London, Dauerleihgabe Tate Gallery). Die tonal gebundenen kühlen Farbtöne entfalten sich von Blaugrün, Blaugrau, Gelbbau bis hin zu Weißbau und sind sowohl in Landschaft als auch im Kleid der Porträtierten präsent. Neben dieser farbgestalterischen Verbundenheit schafft Gainsborough die Annäherung zur Einheit von Figur und Raum darüber hinaus mittels der Lichtgestaltung, des vibrierenden Pinselduktus und der Auflösung des Konturs. Vgl. Ebd., S. 63.

evoziert. Die Einführung dieser farbgestalterischen Trennung setzt schon im Frühklassizismus ein, wie beispielsweise bei *Leonidas und Cleombrutus*<sup>883</sup> (**Abb. 17**) von Benjamin West (1738–1820) und bei *Priamos bittet Achill um den Leichnam seines Sohnes*<sup>884</sup> (**Abb. 18**) von Gavin Hamilton (1723–1798). Von hier aus konnte diese Trennung sich erst auf die Farbgestaltung des akademischen Klassizismus eines Jacques-Louis David (1748–1825) auswirken, wie etwa in seinem *Le Serment des Horaces* (**Abb. 19**). Bei allen genannten Beispielen ist die Buntfarbigkeit jedoch weitaus intensiver als bei Schmidt und den anderen deutschen Klassizisten, sie hat jedoch auch nichts mit dem Reinheits- und Sättigungsgehalt der Farbgestaltung der Barockmalerei gemein. Dass mit dieser Trennung ein Moment klassizistischer Farbgestaltung eingeschrieben ist, darauf verwies bereits Birgit Reffus-Dechêne. So betont sie, dass seit dem Frühklassizismus die Buntfarbigkeit „in steigenden Maß auf die dargestellten Dinge und mehr noch Personen konzentriert [ist ...], während die Umgebung zur neutral- oder unfarbigen Folie wird.“<sup>885</sup> Die Begrenzung der Buntwerte auf die Gegenstände ist hierbei eng mit der Aufwertung des Konturs verbunden. Schon Birgit Reffus-Dechêne bemerkte, dass dann „Gegenstands- und Farbgrenze“ zusammenfallen<sup>886</sup>, da der Umriss, der Kontur des Gegenstandes oder der Figur, beziehungsweise auch des stofflichen Bereichs des Gegenstandes (zum Beispiel das Gewand), gleichzeitig die Begrenzung des Buntfarbwertes bildet, der innerhalb dieser Grenzen meist einen Flächencharakter aufweist. „Gegenstandsbezogener Umriss und ein als Gegenstands- oder Lokalfarbe definierter Buntwert bedingen sich also gegenseitig.“<sup>887</sup>

Mit der Konzentration der Buntfarbigkeit auf die Figuren konnte auch die Grundfarben-Trias als bestimmendes Strukturprinzip der Bildkomposition wieder Anwendung finden, mit der entscheidenden Änderung, dass sie nie in Reinheit oder Sättigung auftritt, sondern ausschließlich gebrochen als ihr eigenes ‚Echo‘. Betrachtet man die Farbgestaltung bei *Orest und Elektra*, so ist dieses farbgestalterische Strukturprinzip evident: In der Einstiegsfigur des Pylades schlägt das gebrochene Kobaltblau des Mantels die kräftigste Lokalfarbe an, der ein Braunrot im Kleid und ein Lachsrot im Umhängegurt beigeordnet sind. Im sich anschließenden Orest dominieren Rottöne, das orangetonige Ockerolivzinnober im kurzen Chiton erfährt seine Klimax in einem kräftig aufscheinenden Ockerzinnober im Chlamys. Bei der sich anschließenden Chrysothemis wird auf das Kobaltblau des Pylades zurückgegriffen, hier jedoch deutlich abgeschwächer. Ihr gelbolivockerfarbener langer Chiton changiert gar ins samtige Blau, um sie einerseits als eine Figur der Überleitung und als Ersatzbetrachterin zu

<sup>883</sup> 1768, Öl auf Leinwand, 138,5 x 185,5 cm, London, Tate Gallery.

<sup>884</sup> 1765–1772, Öl auf Leinwand, London, Tate Gallery.

<sup>885</sup> Reffus-Dechêne 1982, S. 38.

<sup>886</sup> Ebd., S. 23.

<sup>887</sup> Ebd.

definieren, andererseits als nach außen demonstriertes Mitgefühl für Elektra.<sup>888</sup> Insbesondere in der Farbigkeit ihres exponierten rechten Ärmels klingt die bereits im Bild festgestellte gebrochene Trias der Personen nochmals vielfarbig gebrochen nach: Der Gesamttön des Armes erscheint in einem Gelboliv, das am Kontur sowie teilweise in den Faltenstegen ins samtige Hellblau changiert und weiter zum Gelb hin in der Binnenfarbigkeit in ein zartes Moosgrün übergeht. Überlagert wird dies in den weiteren Faltenstegen des Ärmels von Roséklängen. Diese schillernde Vielfarbigkeit lässt an Farbwirkungen des italienischen Quattro- und Cinquecento denken, die hier nun ausschließlich partiell wirksam sind. Den Schluss und zugleich Höhepunkt der Komposition bildet die weißgewandete Elektra, die die Urne umfasst und deren gelber Himation den triadischen Akkord abschließt. Nicht nur durch die hellsten Farben, sondern auch durch die Lichtfokussierung wird Elektra als Protagonistin akzentuiert. Weiß erlangt nun Farbqualität, wird gar an dieser Stelle zur Buntfarbe sublimiert.<sup>889</sup> Mit der Farbgestaltung bildet Schmidt zudem Zugehörigkeiten der Figuren untereinander aus, denn Orest und Pylades werden durch den Rotton zusammengeschlossen, der als Flächenfarbe nur in den beiden männlichen Figuren präsent ist. Die Frauenfiguren sind durch den Farbwert Gelb zusammengebunden, wohingegen Blau nur in Pylades' Himation und im Himation der Chrysothemis Verwendung findet. Es charakterisiert beide als Begleiter und bewirkt gleichzeitig eine rhythmische Durchbrechung.

Dieser Farbklang, indem die gebrochene Trias sich als Akkord bildbestimmend erweist, ist in Beziehung zu farbtheoretischen Überlegungen der Grundsätze der Farbenharmonie des Frühklassizismus zu sehen, wie sie beispielsweise von Anton Raphael Mengs in seiner ‚Grundfarbentheorie‘ formuliert wurden. Sowohl in Mengs' kunstphilosophischen Überlegungen der *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*<sup>890</sup> als auch im *Praktischen Unterricht in der Malerei* findet seine Grundfarbentheorie Eingang.<sup>891</sup> In seinem ersten Abschnitt *Von der Schönheit* wird deutlich, welchen hohen Stellenwert Mengs den Farben zuordnet, die an seinem Schönheitsbegriff partizipieren, ihn gar mit konstituieren und das noch vor der Form.<sup>892</sup> Mengs betrachtet erstmals die Grundfarben Gelb, Rot und Blau als Grundelemente der *Schönheit*, wobei sein eklektizistisch-metaphysischer

<sup>888</sup> Siehe AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007.

<sup>889</sup> Diese Wertigkeit der Farbe Weiß findet sich schon in Beispielen des Frühklassizismus, wie etwa bei Gavin Hamilton in seinem Gemälde *Priamos bittet Achill um den Leichnam seines Sohnes* (Abb. 18), wenn auch noch geschwächer. Zwar herrscht dort noch die bestimmende Farbgröße der Trias vor, „ergänzt [aber] durch das als Farbe behandelte Weiß.“ Refus-Dechêne 1982, S. 69.

<sup>890</sup> Mengs 1762. – Siehe hierzu Roettgen 1999, 2003, Bd. 2, S. 193-201.

<sup>891</sup> Die Schrift wurde gemeinsam mit Mengs' anderen Schriften aus seinem Nachlaß 1786 von Christian Friedrich Prange in Halle herausgegeben und avancierte gar zu einer der meist gelesenen Schriften im römischen Künstlerkreis. Mengs 1786. Drei Jahre zuvor erschien die italienischsprachige Originalausgabe von Mengs: Mengs 1783; 1843 veröffentlichte G. Schilling eine leicht gekürzte Ausgabe von Pranges Werk: Mengs 1843/1844.

<sup>892</sup> Mengs 1762, S. 1-18.

Schönheitsbegriff noch ganz in der platonischen Tradition steht.<sup>893</sup> Für Mengs sind die „vollkommenen Farben“ die Grundfarben Rot, Gelb und Blau nur in ihrer „Einförmigkeit“ – und das bedeutet für Mengs in ihrer Reinheit.<sup>894</sup> Die „Einförmigkeit“, also die Reinheit, konstituiert für Mengs die *Schönheit*. Hingegen die Mischung der Grundfarben untereinander würde seiner Auffassung nach keinen Anteil mehr an der *Schönheit* haben: „Daß aber die Einförmigkeit Schönheit macht, ist klar, denn das schönste roth verderbt das beste gelb, das blaue so das roth; werden sie aber alle drey, nämlich blau, roth, gelb zusammengemischt, so sind sie alle verdorben.“<sup>895</sup> Das Unvollkommene der Farben wäre damit ihre Mischung, aus der entgegen dem Gesetz der „Einförmigkeit“, oder besser der Einfachheit, Vielfältigkeit entstehe, die nicht mehr an dem Mengs'schen Schönheitsbegriff partizipieren kann: „Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farbe ist, je mehr Vielfältigkeit hat sie, bis endlich kein Hauptbegriff mehr in ihr bleibt, und alsdann ist sie wie eine todte unbedeutende Sache.“<sup>896</sup> Gelb, Rot und Blau sind für Mengs die „drei vollkommenen Farben“, indem er nochmals präzisiert, dass diese „nur Gelb, Roth und Blau seyn“ können. Die „Vollkommenheit“ der drei erweist sich laut Mengs gerade dadurch, „daß sie abgesondert betrachtet, sich von allen übrigen Farben gleich weit abscheiden“ im Gegensatz beispielsweise zu Orange oder Grün, die aus deren Mischung entstehen.<sup>897</sup>

In seinem um 1760 niedergeschriebenen Aufsatz *Praktischer Unterricht in der Malerei* rahmt er die „vollkommenen“ Farben Gelb, Rot und Blau mit Weiss und Schwarz, die er zu den uneigentlichen Farben rechnet. An diesen drei Grundfarben entwickelt er seinen Begriff von Harmonie, denn die Farbenharmonie in einem Gemälde ist für ihn an die drei Grundfarben (auch „Hauptfarben“) Gelb, Rot und Blau gebunden. Da die Farben kein bestimmtes „Maass“ besitzen, distanziert sich Mengs vom Harmoniebegriff, um den italienischen Terminus „Accordo“ für die Farbgestaltung fruchtbar zu machen. In Analogie zu den Tönen in der Musik, die fähig sind Harmonie zu erzeugen, meint „Accordo“ die „Übereinstimmung“ und den Zusammenklang der Farben.<sup>898</sup> „Accordo“ sei vor allem dann in einem Gemälde gegeben, wenn die drei Hauptfarben im „Gleichgewicht“ erscheinen, wofür die Malerei Tizians laut Mengs als vollkommenes Beispiel gelten darf. Rubens hingegen fungiert für ihn als Negativexempel. Die Begründung dessen sucht er über die Farbigkeit des Regenbogens zu führen, die

---

<sup>893</sup> Er definiert einleitend *Schönheit* folgendermaßen: „da die Vollkommenheit mit der Menschlichkeit nicht übereinstimmen kann, und alleine bey Gott ist, von dem Menschen aber nichts wirklich begriffen wird, als was unter die Sinne fällt; so hat ihm der Allweise einen sichtlichen Begriff der Vollkommenheit eingeprägt, und dieses ist was wir **Schönheit** nennen.“ Das heißt also, dass die Vollkommenheit rein in Gott (platonisch gesprochen der Idee) ist und dieser dem Menschen einen „sichtlichen Begriff der Vollkommenheit“ liefert: die *Schönheit*. Damit ist sie für Mengs ein Abbild der göttlichen Vollkommenheit, die in allen erschaffenen Dingen zu finden sei. Ein Teil der *Schönheit* und damit Abbild der Vollkommenheit sind die Farben. Mengs 1762, S. 1.

<sup>894</sup> Siehe die Interpretation „einförmig“ gleich „rein“: Mengs 1762, S. 4.

<sup>895</sup> Mengs 1762, S. 4.

<sup>896</sup> Gleiches gilt für Mengs für die Form; er bezeichnet sie als „Gestalt“, in der „das runde so allein das vollkommenste ist [...]“. Mengs 1762, S. 6f.

<sup>897</sup> Mengs 1843/44, Bd. 1, S. 203.

<sup>898</sup> Ebd., Bd. 2, S. 38.



er in seinen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* bereits formulierte: „Die Farben des Regenbogens stehen sehr im Einklang mit einander; nimmt man aber das Rothe, das Blaue oder das Gelbe heraus, so ist die Harmonie zerstört. Dasselbe ist auch bei einem Gemälde der Fall, wenn eine der drei angegebenen Farben fehlt, und zwar, weil ihr wahrer Einklang in dem Gleichgewicht der drei Hauptfarben, des Rothen, Blauen und Gelben besteht. Rubens brachte in seinen Gemälden einige von diesen drei Farben sehr stark zur Anwendung, aber er wusste sie nicht so geschickt im Gleichgewicht zu erhalten wie Titian, der Alles nach den strengsten Regeln der Harmonie behandelte, weshalb ihm der ehrenvolle Titel des vollkommensten Coloristen gebührt, der je gelebt hat.“<sup>899</sup> Die Bedeutung der „Hauptfarben“ bei Mengs wird auch an anderer Stelle – insbesondere als ausgesprochener Gegner Newtons – deutlich: „Im vorigen Kapitel habe ich von fünf Farben gesprochen [gemeint: Weiß, Gelb, Rot, Blau, Schwarz]; ich bin darin von Newton's Grundsätzen, der sechs [gemeint: sieben] annimmt, abgegangen, weil ich es für besser halte, nach Grundsätzen zu reden, die ich aus der Erfahrung und bei Ausübung meiner Kunst gesammelt habe; aus dem nämlichen Grund sage ich auch, dass es nur drei Haupt- oder Grundfarben gibt, nämlich gelb, roth und himmelblau.“<sup>900</sup> Im *Praktischen Unterricht* ändert sich seine Vorstellung insofern, als dass das „Gleichgewicht“ der Farben im Bild zwar noch an den Grundfarben vorgenommen ist, die aber nun – im Gegensatz zu seinen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* – gerade nicht „rein“ sein dürfen.<sup>901</sup> So betont Mengs: „Auch ist es nothwendig, beim Gebrauch der Farben das Gleichgewicht zu beobachten, um die Art und Weise zu finden, wie man sie mit Grazie verbinden könne. Die drei Farben, gelb, roth und himmelblau müssen nie für sich allein in einem Gemälde gebraucht werden. Sollte man doch in den Fall kommen, eine von ihnen ganz rein gebrauchen zu müssen, so sucht man auf irgend eine Art eine andere, die aus zwei zusammengesetzt ist, dahin zu bringen.“<sup>902</sup>

Betrachtet man jedoch die Gemälde von Anton Raphael Mengs – und darauf machte schon Birgit Rehfus-Dechéne aufmerksam – so fällt auf, dass seine Theorie der Grundfarben in seiner Malerei nur

---

<sup>899</sup> Ebd., Bd. 1, S. 161. – Siehe auch Rehfus-Dechéne 1982, S. 16.

<sup>900</sup> Mengs 1843/44, Bd. 2, S. 42. – Bei Prange findet sich die richtige Anzahl der Newtonschen Farben: „Ich habe [...] von fünf Farben [gemeint: Weiß, Gelb, Rot, Blau, Schwarz] gesprochen, wobei ich mich von den Prinzipien Newtons entfernt habe, der sieben annimmt, weil ich es für angemessener hielt, entsprechend den Gründen zu sprechen, die ich mir durch die Erfahrung und Praxis meines Berufs angeeignet habe, und deswegen sage ich, daß es drei Hauptfarben gibt, Gelb, Rot und Blau.“ Mengs 1783, Bd. 2, S. 278.

<sup>901</sup> Mengs 1843/1844, Bd. 2, S. 41.

<sup>902</sup> Ebd., S. 41. – Nicht nur die Bedeutung der Haupt- respektive Grundfarben an sich, sondern insbesondere die Mengs'sche Forderung des „Gleichgewichts“ der Hauptfarben für eine harmonische Zusammenstellung in einem Gemälde findet sich bereits angedeutet bei William Hogarth in seiner *Analysis of Beauty*. Seine „original Colours“ (Blau, Gelb und Rot), zu denen er trotz ihrer Zusammengesetztheit noch Grün und Violett hinzufügt, wären für ein harmonisches Kolorit notwendig. Hogarth (1753) 1997 – darin das Kapitel „Of Colouring“, S. 89-93. – Siehe zum Zusammenhang Mengs und Hogarth insbesondere Boskamp 2009, S. 152.

begrenzt Niederschlag gefunden hat,<sup>903</sup> was womöglich mit seiner geänderten Vorstellung der Farbenharmonie im ‚Praktischen Unterricht‘ in Verbindung zu bringen ist. Die Mengs’sche Forderung des „Gleichgewichts“ der Grundfarben hat in einer Kombination der Forderungen aus dem *Praktischen Unterricht* und aus den *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* Eingang in die deutsche klassizistische Historienmalerei gefunden. So ist beispielsweise auf Angelika Kauffmanns *Bacchus entdeckt die von Theseus verlassene Ariadne auf Naxos* (**Abb. 20**) von 1764 zu verweisen, in dem die Mengs’sche Forderung zunächst noch verhalten zum Ausdruck kommt.<sup>904</sup> Hier sind die Primärfarben zwar an die Gewänder der Figuren gebunden, sie erfahren aber noch keine Flächenangleichung. Zudem sind sie in unterschiedlichen Sättigungsgraden gegeben, bei dem das Blau zu einem hellen und durchlichteten Hellgraublau transformiert ist, das nur mühsam das Blau der Primärfarben trias erahnen lässt. Deutlicher tritt das „Gleichgewicht“ der Hauptfarben in Kauffmanns Gemälden *Chryséis kehrt zu ihrem Vater Chryses zurück* von 1765 und in seiner *Penelope*. In *Chryséis kehrt zu ihrem Vater Chryses zurück* sind die Protagonisten mit der triadischen Farbgebung gewissermaßen umschlossen, die Trias fasst sie als Gruppe zusammen. Sowohl die Flächenausdehnung der einzelnen Farbwerte als auch der Sättigungsgrad nähern sich hier nun einem Gleichmaß an.

Angelika Kauffmanns Gemälde *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* (**Abb. 21**) von 1770 thematisiert hingegen aufs Deutlichste – gut zwanzig Jahre vor Schmidts *Orest und Elektra* – die Mengs’sche Forderung des „Gleichgewichts“ der Grundfarben. So trägt Hektor einen roten Feldherrnmantel, Paris hingegen ein blaues Gewand und Helena ein Gelbes. Die Grundfarben erscheinen nicht nur stark buntfarbig, sondern sie nähern sich auch in ihrer Flächenausdehnung an und erfüllen somit die Forderung des „Gleichgewichts“ der Trias. Schmidts triadischer Gebrauch ist insofern vergleichbar, da auch er die Farbwerte in der Flächenausdehnung annähert, jedoch bricht er die Farben weitaus deutlicher und verzichtet gänzlich auf das idealische Helldunkel<sup>905</sup>, welches bei Kauffmann auch die Dramatik der Situation zu unterstreichen vermag. Schmidts gebrochene Primärfarben sind als deren eigenes „Echo, verblichen und getrübt“ zu bestimmen.<sup>906</sup> Zwar sind Kauffmanns Grundfarben stark buntfarbig, jedoch erscheinen auch diese nicht in Reinheit. Kauffmann verwendet keineswegs ein reines angemischtes Pigment, sondern gibt den ebenfalls schon eingetrübten Grundfarben durch das idealische Helldunkel einen Buntfarbcharakter und zugleich eine Buntfarbleuchtkraft, die bei Schmidt gänzlich fehlt. Dass aber dennoch bei beiden die Eintrübung der Grundfarben offenkundig ist, geht mit

<sup>903</sup> Siehe Rehfus-Dechêne 1982, S. 17.

<sup>904</sup> Birgit Rehfus-Dechêne sieht etwas verfrüht gerade in diesem Gemälde das Mengs’sche „Diktum vom Gleichgewicht der drei Grundfarben“ realisiert. Ebd., S. 17.

<sup>905</sup> Zum idealischen Helldunkel siehe ausführlich das Kapitel: B V 3.2 Zur forschungsgeschichtlichen Definition des Tons und seiner terminologischen Abgrenzung – Vom *übergegenständlichen Helldunkel* zum *Valeur*.

<sup>906</sup> Dittmann 1987, S. 279.

Mengs Forderung kongruent, dass die Grundfarben einerseits nie „allein“ in einem Gemälde angewendet werden dürfen und andererseits nie „ganz rein“.<sup>907</sup>

Auch die der Farbigkeit inhärenten Lichtwerte erfahren bei *Orest und Elektra* eine besondere Behandlung: Die Primärfarben erhalten einen einheitlichen neutralen Lichtwert, das heißt, Blau, Rot und Gelb sind in ihrer Lichthaftigkeit gleich gewertet. Nur durch die Hinzunahme von Weiß und die Aufhellung der Inkarnate wird der Lichtwert in der Figurenbühne auf den Höhepunkt zu Elektra geführt. Nicht von ungefähr zeigt Schmidt die Figur der Elektra im Farbklang Weiß-Gelb, der zwar prinzipiell bei vielen klassizistischen Gemälden Verwendung bei der Gewanddarstellung von Frauenfiguren gefunden hat, jedoch wird auch hier die Forderung von Anton Raphael Mengs evident: Gebrochenes Weiß und Gelb, die die hellsten Farben im Gemälde bilden, sind an die Protagonistin gebunden. Mengs betont: „Die hellern Farben haben mehr Stärke als die dunklen, weil ihre lichten Strahlen durch Erschütterung der Gesichtsnerven [...] das ganze innere Auge“ berühren. „Da also die hellen Farben stärkere Empfindungen in unseren Augen hervorbringen, so müssen sie da angebracht werden, wo das Auge des Beschauers stehen bleiben, beobachten und fühlen soll, mit einem Wort, sie müssen den Theil bezeichnen, den der Maler als den vorzüglichsten darstellen wollte.“<sup>908</sup>

Betrachtet man die Inkarnatgestaltung der Figuren, so klingt auch hier das triadische Kolorit gewissermaßen als dessen zweites ‚Echo‘ nach. Ein gedämpft-neutralfarbiger Olivton lagert als ‚Farbschleier‘ über dem Inkarnat, der dieses wiederum ins Bild rückbindet. Besonders deutlich erscheint das gebrochene Primärfarbeninkarnat in der Anhebungsfigur des Pylades, der aufgrund seines Einstiegscharakters zugleich die hellste als auch flächenmäßig größte Inkarnatpartie aufweist: im Inkarnat des Armes greifen segmentbögig gesetzte Primärfarbenbereiche ineinander, die sich von einer lichtgelben Konturlinie über bläuliche Bizepsmodellierung hin zu einer rötlichen Schulterhöhung entfalten. Damit einher geht eine Primärfarbenmodellierung, das heißt, dass sich das Inkarnat in den dunkleren Partien zu je einer Primärfarbe hin verdichtet, die an der jeweiligen Stelle e i n z e l n eingesetzt ist und erst durch den überlagernden Farbton die Modellierung ermöglicht.<sup>909</sup> Diese Modellierung ist als Grundprinzip der Inkarnatgestaltung in Schmidts Historienbildern zu konstatieren, die sich bis hin zu seinem Spätwerk fortschreiben wird.

---

<sup>907</sup> Mengs 1843/1844, Bd. 2, S. 41.

<sup>908</sup> Ebd., S. 38f.

<sup>909</sup> Ähnlich auch der Aufbau des Gesichtes; dort klingen in Stirn und Nasenrücken Gelbtöne an, in Wangen und Mund Karminrosétöne und in Kinn sowie den Augeneinfassungen Blautöne. Ähnliches ist auch bei der Inkarnatdarstellung der anderen Figuren im Bild zu beobachten.

Schmidts *Orest und Elektra* zeigt deutlich die Grundfarben-Trias als bestimmendes Strukturprinzip der Bildkomposition, die die Parataxe, die Zuordnung der Figuren untereinander unterstützt, wie auch den Basreliefcharakter zu evozieren hilft. Zudem folgt Schmidt der Mengs'schen Forderung des „Gleichgewichts“ der Hauptfarben, indem er sie einer quantitativen Flächenausdehnung unterwirft und mit dem Farbwert Weiß zu einem quadrofonen Farbklang ergänzt, dem er die primärfarbenhaltigen Inkarnatfarben als Summa und zugleich Kulminationspunkte des Lichtes hinzufügt. „Die Trias ist“, so Birgit Rehfus-Dechêne, in der frühklassizistischen Farbgestaltung „als Surrogat der Farbenvielfalt interpretiert, nicht als Kern der Mannigfaltigkeit der Farben, die sich aus der Trias ausfächern ließe. Sie wird daher im Unterschied zur Barockmalerei eher umgekehrt als Reduktion oder Konzentrat der Farbenvielfalt wahrgenommen.“<sup>910</sup>

Die triadische Verwendung der Farbe bei *Orest und Elektra* steht somit noch in der Tradition frühklassizistischer Farbgestaltung, um die Harmonie des Kolorits zu bewirken respektive den „Accordo“, den Zusammenklang der Farben, zu evozieren. Hier wird ein Ordnungsprinzip von Farbe offenkundig, das mit der Kombination der Primärfarben sowohl eine rationale Regelung als auch eine wirkungsästhetische Komponente von Koloritharmonie im Sinne Anton Raphael Mengs' erfährt. Zwar bricht Schmidt die Grundfarben der Trias schon weitaus deutlicher als beispielsweise Angelika Kauffmann, jedoch handelt es sich für die 1790er Jahre – nach 1775 löst sich in Kauffmanns Werk die Primärfarbentrias als Strukturprinzip auf<sup>911</sup> – um eine eher regressive Farbgestaltung. Dies ist umso ungewöhnlicher, als dass Schmidt gerade mit seiner am antiken Basrelief orientierten Komposition aktuelle Tendenzen verbildlicht, die dem neuen Bildkonzept der Zeit Rechnung tragen.<sup>912</sup>

Verfolgt man rein kursorisch aus koloritgeschichtlicher Sicht das Aufkommen primärtriadischer Farbkompositionen und -konstellationen, so ist die Systematisierung der Trias als eine kulturgeschichtlich bindende Farbordnung schon „am Beginn des Cinquecento sich ausbildende[s] [...] eigenständiges, primäres Strukturprinzip etabliert“, das aber bereits am Ende des Quattrocento beispielsweise von Luca Signorelli vorbereitet und von Raffael als eigenständiges Strukturprinzip gestalterisch ausformuliert wurde. Christoph Wagner zeigte, dass die Behandlung der Farben Rot, Blau und Gelb im Quattrocento unter anderem bei Fra Angelico und Botticelli bereits vorhanden war. Dort ist sie aber „noch nicht aus der Einheitsvorstellung einer Trias“ gestaltet, „sondern aus den Prinzipien einer von *Farbendualitäten* bestimmten Kontrastik und im Rahmen einer übergeordneten koloristischen

---

<sup>910</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 69.

<sup>911</sup> Eine letzte Reminiszenz findet sich lediglich im 1794 entstandenen Gemälde *Phyrrus als Kind bittet um Zuflucht bei König Glaukias*, Öl auf Leinwand, 145,3 x 193 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

<sup>912</sup> Hierzu ausführlich AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007.

*varietà*, wie sie Alberti den Malern seiner Zeit empfohlen hatte“.<sup>913</sup> Neben den späten Gemälden Tizians, bei denen eine gleichrangige Verwendung von Gelb, Rot und Blau zu beobachten ist<sup>914</sup>, sind vor allem die niederländische und französische Malerei des 17. Jahrhunderts, hier unter anderem Rubens und Poussin, und die französische Malerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wie Boucher oder Fragonard, zu nennen. Worin liegt aber bei Verwendung derselben Farbverwendung dieser Dreifarbigkeit der Unterschied zur deutschen klassizistischen Gestaltung?

Poussins triadischer Farbgebrauch ist gänzlich an ein übergegenständliches Helldunkel geschlossen, so dass eine übergreifende Verbindung zwischen Lokalfarbwert und Raum durch das übergegenständliche Helldunkel entwickelt ist. Durch die Eliminierung des Helldunkels in der deutschen klassizistischen Malerei wird nun der Lokalfarbwert gesteigert. Betrachtet man jedoch Bouchers triadischen Gebrauch<sup>915</sup> zum Beispiel in *Daphnis und Cloe* oder *Merkur übergibt Bacchus den Nymphen von Nysa*, so ist ein erster großer Unterschied im Buntwertgehalt der Grundfarben evident. Boucher öffnet diese zum Licht, dass heißt er hellt den Buntwert auf. Dieses Prinzip der Aufhellung oder Durchlichtung ist bei Fragonard zum Höhepunkt geführt, wie an den Gemälden *Jupiter und Callisto* und *Cephalus und Procis* deutlich ablesbar. Zwar sind die Buntwerte der Trias wie bei Schmidt ebenfalls an die Gewänder der Figuren geschlossen, mit dem großen Unterschied, dass sie bei Boucher und Fragonard stets über die Figuren hinausgehen. Farbgränze und Figurengränze fallen gerade nicht zusammen. Oft erscheinen die Gewänder bei Boucher mehr wie Draperien, die den Blick auf das mattschimmernde Inkarnat freigeben und hierdurch mehr Figur zeigen als verhüllen. Das heißt aber, dass die den Buntwert tragenden Draperien, die in den Figurenkompositionen triadisch besetzt sind, weit über die Figurengränze hinausgehen und sich mit dem Bildgrund verbinden. Dieses bleibt in der deutschen klassizistischen Malerei gänzlich aus, denn Gegenstand- und Farbgränze bilden eine Einheit, gleich einer aufgelagerten ‚Schablone‘. Zudem entwickelt sich die Trias bei Boucher aus dem Farbgrund, mit dem sie verwoben erscheint. Die Gründe sind somit buntfarbig besetzt, ein moosiges leuchtendes Grün oder ein abgestuftes Hellblau steht den neutraltonigen Gründen der klassizistischen Malerei entgegen.<sup>916</sup>

---

<sup>913</sup> Wagner 1999, S. 420, 231.

<sup>914</sup> Siehe Hetzer (1935) 1969, S. 51.

<sup>915</sup> Schon Dittmann macht auf die „besondere Bedeutung“ der triadischen Farbgestaltung bei Boucher aufmerksam. Dittmann 1978, S. 253f. – Auch Boskamp 2009, S. 163-169.

<sup>916</sup> Ulrike Boskamp bemerkt summarisch zu Boucher, dass er „die Buntfarben“ in seinen Gemälden „auf die Primärfarben“ reduzierte, „indem Gewandfarben, Staffagefiguren usw. in Blau, Gelb und Rot“ erscheinen.“ Erstaunlicherweise spricht sie Boucher „für die Darstellung des übrigen Gemäldes ‚schmutzige‘ Farben“ zu. Gerade im Vergleich mit der deutschen klassizistischen Malerei wird aber deutlich, wie buntfarbig und leuchtend die Gründe und Landschaftsmomente bei Boucher in ihrer koloristischen Erscheinung sind. Vgl. Boskamp 2009, S. 228.

Zeigt Poussin die umfassende Einbindung der Grundfarben im übergegenständlichen Helldunkel, öffnen Boucher und Fragonard die triadische Farbgestaltung zur Lichtfarbe, wohingegen Schmidt die Eintrübung unter Zuhilfenahme eines Gesamttons unternimmt, der das Helldunkel gänzlich negiert.

### III. FARB- UND LICHTGESTALTERISCHE ZEIGEFORMEN ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

#### 1. Die *Deutlichkeit der Beleuchtung* und der abgeschwächt triadische Gebrauch der Farbe als Bedeutungsträger

Im Folgenden werden einzelne farb- und lichtgestalterische Zeigeformen herausgearbeitet, die als Bedeutungsträger ihre Wirksamkeit entfalten und sich als charakteristisch für die klassizistische Malerei erweisen. Diese Zeigeformen sind die *Deutlichkeit der Beleuchtung*, der partielle, abgeschwächte Primärfarbakord und der *Zeigeschatten*. Paradigmatisch für das gemeinsame Auftreten dieser drei Zeigeformen sowie die tonale Farbgestaltung unter Verwendung eines Gesamttons im Bild – auf die später noch näher eingegangen wird<sup>917</sup> – erweist sich das Gemälde *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**), das in Schmidts römischer Zeit entstanden ist und eine interpretierende Kopie nach Domenichinos Fresko in der Galleria Farnese (**Abb. 55**) in Rom darstellt.<sup>918</sup> Hiervon ausgehend werden weitere Historiengemälde von Schmidt sowie Werke weiterer Klassizisten behandelt, die sich beispielhaft für diese Zeigeformen erweisen, um sie in einem letzten Schritt jeweils mit theoretischen Texten der Zeit zu kontextualisieren.

Das *Diana und Callisto*-Thema behandelt den Moment der Entdeckung der Schwangerschaft Callistos, von der Ovid in seinem zweiten Buch der *Metamorphosen* berichtet.<sup>919</sup> Schmidt folgt der von Carracci vorgegebenen kompositionellen Anordnung der Figuren in einem bühnenartigen Landschaftsraum, der durch eine Felsformation im Mittelgrund und einer Baumgruppe rechts als Grundlage für die Zweiteilung der Figurengruppen dient. Die Komposition beginnt mit der links im Wasser sitzenden Rückenfigur einer Nymphe, die mit ihrer Hand ins Bildinnere zur im Befehls- beziehungsweise Verurteilungsgestus frontal sitzenden Diana verweist. Diese durch die umgebenen Naturelemente unterstützende Geste – Fels und Wasserfall bekräftigen das Urteil – leitet über zur Nymphengruppe mit Callisto am rechten Bildrand. Eine halb kniende Nymphe, die das Tuch der Callisto wegzieht, leitet diese Gruppe ein. Verzweifelt versucht die am Boden kauende Callisto ihren schwangeren Bauch zu verdecken und blickt angsterfüllt empor. Den Abschluss bildet eine vom Bildrand überschrittene weitere Nymphe, die Callistos Tuch in gegenläufiger Richtung nach unten zieht und die Enthüllung durch ihren Zeigegestus zum Abschluss bringt.

---

<sup>917</sup> Siehe das Kapitel: B V Der Ton ist im Bild – Die Rezeption und Interpretation des antiken *tonos*.

<sup>918</sup> Siehe insbesondere zum Gemälde im Werkkatalog unter der **Kat. Nr. 18**. Dort auch die Ausführungen zum eigenständigen Umgang beim Erstellen der Kopie.

<sup>919</sup> Ovid 1997, S. 64-66, Zeile 409-507.

Betrachtet man die Lichtsituation im Gemälde, so erhellt ein Beleuchtungslicht die Gruppe bühnenartig von vorne rechts. Dieses Beleuchtungslicht hat seine größte Intensität bei der Nymphen-Callisto-Gruppe, nur leicht abgeschwächt auch bei Diana und der im Wasser sitzenden Nymphe links und grenzt sich gegen das im Umraum befindliche, gleichmäßig flutende Farbenlicht ab. Die Lichtführung unterscheidet sich gänzlich von derjenigen Domenichinos: Die ihren schwangeren Bauch verbergende Callisto besitzt das hellste Inkarnat, das sich auf ihrem gewölbten Bauch zu einem intensiveren Helligkeitswert hin verdichtet. Durch diese Lichtfokussierung ist sie ganz ähnlich wie Elektra in *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) als Protagonistin sowohl gegenüber der Dreiergruppe als auch der Gesamtfigurenkonstellation ‚ins Licht gerückt‘. Das Licht ist somit der Bedeutungs-fokussierung, dem *demonstrare* zugeordnet, das heißt, es zeigt zunächst ‚wörtlich‘ die Hauptfigur des Bildes, und in übertragenem Sinne macht es metaphorisch auf die Schwangerschaft aufmerksam. So wie die Schwangerschaft der Callisto von den Nymphen durch das zum Tuch reduzierte Gewand, das weggezogen wird, entdeckt wird, wird das Resultat der verbotenen Liebschaft für den Betrachtenden mit Hilfe der Lichtsituation ‚enthüllt‘.

Hinzu kommt, dass sich auf Callistos Bauch der Lichtwert zu dem lichthaltigsten gelblich-weißen Helligkeitswert hin verdichtet. Eingefasst von grau-bläulichen Inkarnatpartien im Bereich der Oberschenkel, des Schambereichs und der Brust, bildet sich durch die Beleuchtungssituation eine schlaglichtartige intensivierte Helligkeitsfokussierung auf den Unterbauch der Callisto, so dass innerhalb der Figurengruppe und der Figur der Callisto selbst ein Aufmerksamkeitszentrum als Bedeutungszentrum festzustellen ist. Auch die lichthafte Aufhellung der Brüste, die bei den anderen Frauenfiguren zurückgenommen ist, kommt der Bauchhelligkeit sehr nahe und überwölbt die entdeckte Schwangerschaft mit einer erotischen Dimension. Die Begleiterinnen hingegen sind in ihrer Farbigkeit zurückgenommen, tendieren mehr zum Olivtonigen und haben somit im Sinne der *Deutlichkeit* auch eine untergeordnete Rolle. Dianas Inkarnat kommt jedoch dem Inkarnat der Callisto am nächsten. Diese Parallelisierung der Inkarnate verbindet, neben der inhaltlichen Komponente, beide Protagonistinnen miteinander, oder anders gesagt: Der dominierende Weisegestus wird als Verbannungsgestus mit Hilfe der Inkarnathelle akzentuiert.

Zwar ist insgesamt die Buntfarbigkeit im Vergleich zu den anderen Werken von Schmidt deutlich reduziert, doch klingt auch hier das ‚Echo‘ eines triadischen Klanges nach. Es zeigt sich, dass die abgeschwächte partielle Trias eine Konstituente in Schmidts Farbgestaltung bleibt, im Gegensatz zu der singulär aufgetretenen bildbestimmenden Verwendung der Primärfarbentrias in *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**). Schmidt nutzt den Nachhall der Trias neben der *Deutlichkeit der Beleuchtung*, um die Protagonistin zu betonen und zu rahmen: denn Buntfarbqualitäten finden sich in dem *Diana und*



*Callisto*-Gemälde ausschließlich in der rechten Bildhälfte, dort wo die Schwangerschaft entdeckt wird; links hingegen, wo Diana in ihrem Verbannungsgestus verharrt, bleibt die Tonigkeit erhalten. Die Nymphe rechts von Callisto trägt, als einzig stofflich-materielles Element, ein abgeschwächt himmelblaues Haarband. Hingegen besitzt die Nymphe links von Callisto, die ostentativ auf den schwangeren Bauch weist, ein in verhaltenem Gelb aufleuchtendes Haarband, dessen Farbton aus den etwas dunkler gestalteten blonden Haaren entwickelt ist. Unterhalb von Callisto, fast parallel zu ihren Füßen und dem aufknieenden rechten Bein, leuchten die zinnoberfarbenen Sandalenbänder – wie scheinbar zufällig drapiert – als beinahe gesättigter Buntwert hervor. Die Bänder sind in einem ockerfarbenen Lichtstreifen der Bodenzone verortet, so dass dessen Rot starkfarbiger wirkt. Dieses Rot vollendet den triadischen Akkord und beschließt die verhaltene und doch deutlich wahrnehmbare Rahmung der Hauptfigur. Auffallend ist vor allem, dass der Nachhall der Trias auf die stofflich-materiellen Bereiche der Bänder begrenzt bleibt und eine quantitative Annäherung der Farbflächen vorgenommen wurde, die die Rahmung evoziert – Callisto trägt bezeichnenderweise kein Haarband. Die weit zurückgedrängten Buntfarben bestimmen hier den Charakter der Figur mit und dienen zugleich der Fokussierung auf Callisto: eine Interpretationsform, die neben der *Deutlichkeit der Beleuchtung* sich von Domenichinos Original löst.

Deutlicher noch wird die Wertigkeit des triadischen Nachhalls im am Baum hängenden Köcher, der den Klang noch einmal, nun kleiner, aber dichter zusammengedrängt, in den herausragenden Federenden in Erscheinung treten lässt. Am deutlichsten blitzt das Zinnober – nun abgeschwächter, mehr ins Umbra eingetrübt als bei den Sandalenbändern – wieder auf, zu dem sich rechts ein zaghafter Blauton hinzugesellt und links das Gelb, das aus dem Band der Nymphe hergeleitet ist. Dieser Reflex des Triasakkords ist abermals als Nachhall von Gelb, Karmin und Blau, in genau umgekehrter Reihenfolge als bei der rahmenden Trias (dort: Blau-Rot-Gelb) zusammengebunden. Nicht zufällig ist die Trias noch einmal in dem oben vom Baum herabhängenden Köcher präsent, im Gegensatz zu dem unten am Boden liegenden zweiten, der ebenfalls Pfeile mit Federenden besitzt, die aber in einem jeweils abgestuften Silbergrau gehalten sind. Der Akkord bleibt hier aus. Mit der Trias wird der obere Köcher zunächst im Sinne der Bedeutung betont. Er bezieht sich jedoch – wie die separiert rahmende Trias – letztendlich ebenfalls auf Callisto, indem er die Farbwerte noch einmal zusammenbindet. Dieses Bezugsmoment ist durch die Verortung des Köchers offenkundig, der kompositionell mit Callisto, insbesondere mit ihrem rechten Arm parallelisiert ist. Auch manifestiert sich hier wieder die partielle Loslösung von der Vorlage, und zwei neue Momente gesellen sich hinzu: Auf der einen Seite ist die separierte Trias als Rahmung der gegenwartsbezogenen Entdeckung der Schwangerschaft eingesetzt, als deren Exponierung. Mit dem triadischen Klang im Köcher, der wie ein Damoklesschwert schräg über Callisto schwebt und sich damit aus seinem nur attributiven Charakter im Umfeld der Nymphen der

Diana enthebt, wird andererseits ein zukünftiger Aspekt bestimmt, der den Fortgang der vorgegebenen Handlung impliziert. Es befinden sich in diesem Köcher genau die Pfeile, die Callisto nach ihrer Metamorphose in eine Bärin treffen sollen. Hieraus erklärt sich auch der Ort der Trias. Das ‚Echo‘ der Trias unterstützt folglich die *Deutlichkeit* der bildimmanenten Beleuchtungssituation, wie auch die dargestellte Situation selbst. Darüber hinaus gesellt sich in der Mitte der separierten Trias das eingetrübte Weiß des Tuches hinzu. Die tatsächlich hellste Farbe im Bild – die nur etwas abgeschwächt noch einmal in der Mondsichel und der Lanzenspitze der Diana aufblitzt, um beide abermals aufeinander zu beziehen – besitzt als Neutralfarbe eigenwertigen Charakter. Das Weiß, das in den Faltentälern ins Umbraoliv eingetrübt ist und an der Kante ins Ockerbraun tendiert, dient zusätzlich der Explikation des Geschehens. Es ist – wie das Weiß bei *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) – als Buntwert charakterisiert.

Fragt man sich nach der Vorbildlichkeit dieses triadischen ‚Echos‘, so erweist sich Jacques-Louis David in der „*Veränderung der Farbkomposition*“ als einer der wichtigsten Vertreter. „Das zentrale Phänomen dieses Wandels ist das Schwinden der Grundfarben-Trias als bestimmende Farbfigur der Bildkomposition. Die auf eine Mitte bezogene Gestaltung früherer Jahrhunderte, in der die Helldunkelpolarität im Dreiklang der Grundfarben sich zentrierte, wird nun abgelöst von einer die hierarchischen Momente zurückdrängenden Farbauffassung und -verwendung.“<sup>920</sup> Beispielhaft hierfür ist die Farbgestaltung der Frauengruppe im *Le Serment des Horaces* (**Abb. 19**): So lässt David insbesondere in der Gewandfarbigkeit der Mutter eine Reminiszenz der Trias wieder aufscheinen: ein senfig eingetrübtes Ockergelb, Rosabraun und Grauindigo, als „verfremdetem“ [Gelb,] Karmin und Blau“, das als „Echo, verblichen und getrübt“ der ‚alten‘ triadischen Farbzusammenstellung wirksam ist.<sup>921</sup> Zwar entfernt sich Schmidt bei *Diana und Callisto* bereits von einer solchen zusammengebundenen Trias, denn er löst sie partiell und kleinteilig auf; dennoch ist dieser Gebrauch ohne David nicht denkbar. Eine vergleichbare Reminiszenz der Trias ist in Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Porträt *Goethe in der Campagna*<sup>922</sup> (**Abb. 22**) zu konstatieren, das ebenfalls eine partielle Einbindung des triadischen ‚Echos‘ zeigt. Tischbein verortet den triadischen Akkord in partiellen isolierten Farbbereichen: So findet sich ein stark abgeschwächtes Zinnober im Kragen des Hemdes und

---

<sup>920</sup> Dittmann 1987, S. 263.

<sup>921</sup> Ebd., S. 279. – Vgl. das Kapitel: B IV 3.1 Die Vierfarbgestaltung bei Schmidts *Abschied Hektors* und die Vorbildlichkeit von Jacques-Louis David.

<sup>922</sup> 1786–88, Öl auf Leinwand, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut.

der Manschette am rechten Arm, ein schmutziges Oliv eingetrübtes Gelb in der herausblitzenden Kniebundhose sowie ein ins Blau changierendes Weiß im Strumpf und tiefer eingetrübt im Hut.<sup>923</sup>

Eine noch deutlichere Beeinflussung der Farbgestaltung durch David weist der am rechten Bildrand befindliche Knabe im *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) auf. Auch hier ist eine Reminiszenz der Farbtrias erkennbar, die nur noch durch den Farbklang evoziert wird: Ist im umgeschlagenen Mantelgewand ein ins Weiß gebrochenes Lachsrot angelegt, das seine Intensität im Federbausch des Helms steigert, den der Knabe in seiner Linken hält, so entgegnet diesem ein braunfarbiges Senfgelb in Hemd und Helm und schließt den triadischen Akkord mit den beiden ins Grau gebrochenen violettblauen Trägern. Wie David nimmt auch Schmidt eine ‚Verfremdung‘ der Farben vor, steigert zugleich dieses Moment, in dem er sie weitaus stärker bricht und sie somit ‚unreiner‘ in Erscheinung treten lässt. Bei David besitzen alle drei Farben noch einen ausgesprochen hohen Sättigungsgrad, wenngleich sie von ihrem ehemaligen Buntwert deutlich entfernt sind. Diese Sättigung ist bei Schmidt vollends aufgegeben, gewandelt zu einem aufgelichteten, trüben und diaphanen Farbwert, dessen Buntcharakter von den umliegenden Farbwerten aufgesogen erscheint. Der abgeschwächt triadische Gebrauch ist scheinbar an untergeordneter, aber für den Fortgang des Bildgeschehens bedeutsamer Position verortet. Der Knabe, der nicht nur den Helm Hektors, sondern auch die Lanze als sein Kriegsgerät bereithält, markiert am rechten Bildrand den Fortgang der kommenden Handlung: das endgültige Heraustreten aus dem familialen Bund. Auch die *Deutlichkeit der Beleuchtung* findet hier ihre Anwendung, wenngleich in reduzierter Form. So ist die Hauptgruppe des Bildes, die Hektor-Andromache-Gruppe, auf Grund der bildimmanenten Beleuchtungssituation ins Licht gerückt; sie ist ihrer Bedeutung nach als Hauptgruppe fokussiert. Die Modellierungsstufen sind kaum wahrnehmbar und dienen lediglich der Akzentuierung von Plastizität. Diese ins Licht gesetzte Gruppe wird von den etwas stärker modellierten Figuren, der Amme und Priamos, gerahmt. Die als Rückenfigur gegebene Amme rechts ist durch das Licht – fast als stereometrisch zylindrische Form – gleichmäßig von einer zaghaften Helle zu einem etwas dunkler gestimmten Wert modelliert, das heißt das Licht verschattet sich sukzessive von links nach rechts und folgt der volumenhaften Beschaffenheit der Form. Ähnliches geschieht mit Priamos, dessen zart abgestufte Helligkeitswerte im rechten Schulterbereich und seinem rechten Oberarm kulminieren. Die Verschattung erfolgt hier – im Gegensatz zum Standmotiv der Amme – sukzessive von oben nach unten, was durch das Sitzmotiv bedingt ist und zugleich auf inhaltlicher Ebene sein Alter unterstreicht. Diese bildimmanente Lichtsituation unterstützt die Bedeutungs-fokussierung, das heißt die

---

<sup>923</sup> Birgit Refus-Dechéne hingegen sieht eine triadische Gestaltung insbesondere zwischen der Farbigkeit des Kragens, der Hose und des Himmels, wobei Tischbein den Akkord bereits an den Dargestellten bindet. Refus-Dechéne 1982, S. 74.

*Modellierungshelle*<sup>924</sup> wird als ‚Instrument‘ zur Hinführung der ins Licht gesetzten Hauptgruppe verwendet.

Bei der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) von Schmidt treten die Buntwerte noch stärker zugunsten der tonalen Einbettung zurück, sind gar nur noch als Reflexe des Kolorits spürbar. Dennoch vernimmt man auch hier ein ‚Echo‘ des triadischen Klanges: das eingetrübte erblasste Blaugrau im Mantel von Kleopatra, das orangeumbrastische Kleid der Knieenden, deren Untergewand und Haarband ein etwas lebhafteres Blaugrau einschließt, sowie der senfig eingetrübte ockerbrauntonige Mantel der Stehenden, wieder als eine Ahnung von Karmin, Blau und Gelb. Alle drei, deutlich gebrochener als noch bei *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**), kreisen nun um das zur Buntfarbe erhobene Weiß. Dieses wiederum, das ebenfalls ins Gelbocker eingetrübt ist, klingt in Kleopatras helltonigem Inkarnat nach – vor allem in Brustbereich, Dekolleté, Hals und ihrem linken Arm –, ‚scheint‘ gar wieder auf, so dass sich die hellsten Töne im Bild im Oberkörperbereich Kleopatras sammeln. Die größte Helle bildet die formale und inhaltliche Mitte der Figurenkomposition, die hierdurch zu einem helltonigen Aufmerksamkeitszentrum erhoben wird.

Betrachtet man die Farbkomposition des triadischen ‚Echos‘, so folgt diese bei der *Sterbenden Kleopatra* noch einer älteren Tradition, die in der manieristischen Koloritgestaltung wurzelt. Als Paradigma sei auf Michelangelos *Tondo Doni*<sup>925</sup> (**Abb. 23**) hingewiesen, wenngleich Michelangelo durch das Kreisformat die Helle, nach Ernst Strauss die „Kernform“, ins tatsächliche Bildzentrum rückt.<sup>926</sup> Die Hervorhebung des Bildzentrums ist, wie Ernst Strauss ausführte, „gleichsam eine negative: sie wird nicht durch eine akzentuierte, «tragfähige» Farbe markiert, sondern durch ein breit aufgelichtetes, auch in den Schatten noch helles Karminrosa. Die «leichteste» Buntqualität des Bildes wird von dichteren und schwereren Farbwerten umfaßt. So lagern die farbigen Schwerpunkte außerhalb der Bildmitte.“ Ernst Strauss bezeichnet dieses farbgestalterische Prinzip als „Umwertung“ respektive „Umkehrung“ der Koloritgestaltung der Renaissancezeit und sieht hierin die „Keime der manieristischen Koloristik“ gelegt.<sup>927</sup> Da Weiß bei Schmidt Buntfarbenqualität erlangt und nicht wie bei Michelangelo

---

<sup>924</sup> Siehe zum Begriff der *Modellierungshelle* und des *Modellierungsdunkel* das Kapitel: B V. 3.2.1 Die Pauperisierung des übergegenständlichen Helldunkels.

<sup>925</sup> 1504, Durchmesser 120 cm, Tempera auf Holz, Florenz, Galleria degli Uffizi.

<sup>926</sup> Strauss 1983, S. 91.

<sup>927</sup> Diese Umkehrung bezieht Ernst Strauss aber nicht nur auf die aufgelichtete Mitte, sondern insbesondere auf die „Verschiebung der natürlichen Gewichtsverhältnisse der Farben [...]: die ihrer Natur nach dunklen Qualitäten (Karmin, Blau) werden als helle, oder offensichtlich vom Licht betroffene ausgelegt, das spezifisch helle Gelb hingegen erscheint vertieft und in seinen Schatten noch durch Orange und Braun beschwert. Nur das Grün wahrt seinen äußersten Sättigungsgrad, ohne jedoch die Anziehungskraft eines Hochrots zu besitzen, das bezeichnenderweise in der Skala *fehlt*.“ Ebd., S. 91. – Dieses Prinzip der Umkreisung bzw. Umfassung einer neutralfarbigen oder unfarbigen Mitte wird in der Folge von Michelangelo in Werken des italienischen Manierismus zur farbgestalterischen *conditio sine qua non*. So sei hier lediglich

einen „untragbaren“ Farbwert meint, dient die Helle zur Akzentuierung des Aufmerksamkeitszentrums, um es als das eigentliche inhaltliche Zentrum zu modifizieren. Die Helle ist über alle Buntbeziehungsweise Neutralwerte ‚erhaben‘. Bei Michelangelo bildet die Helle das Zentrum, um das die inhaltliche und farbkompositorische Handlung kreist, bei Schmidt ist sie es nun selbst. Ungeachtet der starken Reduktion der Buntwerte ist die Mitte der Buntfarben nun das tatsächliche, das heißt das formale und inhaltliche Zentrum der Figurenkomposition.

Aufgrund der Helle, die im *Kleopatra*-Gemälde als Metapher des physischen und geistigen Fortgangs, als Metapher des Sterbens zu verstehen ist, erhält sie sinnbildlich transzendente Qualität. Wie subtil dies gesetzt ist, wird insbesondere im Aufgreifen der Helle des Inkarnats, des Gewandes von Kleopatra und in den Frauengestalten, deutlich. In der rechten Gesichtshälfte der Knieenden und in ihrem Halsansatz sowie auf ihrem rechten Handrücken beziehungsweise Unterarm – also auch dort, wo sich Berührungszentren mit der Sterbenden bilden – schreibt sich die tonale Inkarnatshelle von Kleopatra in gleicher Intensität fort. Ähnliches ist bei der hinter ihr Stehenden zu beobachten: In ihrer rechten Handinnenfläche, die im Weisegestus vor dunkeltonigem Grund exponiert ist, sowie in ihrem Stirn- und Nasenbereich findet sich der gleiche Inkarnatston wie bei der Sterbenden. Ganz deutlich wird hierbei die tragende Bedeutung der Helle, die den Sterbeakt farblich konstituiert und der die beiden Frauen im Gestus der höchsten Trauer affiziert. Auffällig hingegen ist die farbige Unterscheidung des Amorknaben, dessen Inkarnat insgesamt dunkeltoniger, unter Zuhilfenahme von Olivumbra, abgeschwächt wird. Seine koloristische Zurücknahme ist mit seinem Abwenden und dem angedeuteten nachdenklichen Verlassen des Sterberaumes verbunden, wobei auch hier die Implikation des Flüchtigen und der endlichen diesseitigen Liebe den Inhalt der Figur mitträgt.

Ähnlich wie bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) findet die zentrale Bildhelle ganz im Sinne der *Deutlichkeit der Beleuchtung* Anwendung. Wie Callisto figuriert Kleopatra durch die lichthafte Helle zum Aufmerksamkeitszentrum, dabei liegt der Kern dieses Zentrums bei Callisto im Bauch-Brust-Bereich, bei Kleopatra nun im weißen Gewand. Waren die abgeschwächt triadischen Farben bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) die Verankerungspunkte, die das Aufmerksamkeitszentrum separiert und punktuell rahmten, so umkreisen sie bei der *Sterbenden Kleopatra* – in Anlehnung an ältere koloristische Traditionen – das helle Figurenzentrum.

Die *Deutlichkeit der Beleuchtung* darf als Charakteristikum klassizistischer Farbgestaltung in toto bewertet werden. So sei hier exemplarisch auf Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins *Helena und*

---

noch auf Pontormos Kreuzabnahme von 1526/28 verwiesen (Öl auf Holz, Santa Felicità, Florenz, Capponi-Kapelle). Siehe die Ausführungen von Strauss 1983, S. 95f.

*Menelaos* (**Abb. 24**) von 1816 hingewiesen.<sup>928</sup> Ganz ähnlich wie Kleopatra ist dort Helena ins Licht gerückt und von einem bildimmanenten spotlichtartigen Beleuchtungslicht erhellt, welches sie als Protagonistin und als Anschauungszentrum definiert. Dieses Beleuchtungslicht haftet durch die Steigerung des Weißanteils eng am Gegenstand: Denn gerade dort, wo sich das Licht sammelt, verdichtet sich auch das Weiß ohne merkliche Eintrübungen in beinahe reiner Form und verhilft durch seine Lichthaltigkeit der Sichtbarmachung der körperlichen Schönheit Helenas. Durch die im Licht stehende Helena wird Menelaos ihrer Schönheit gewahr, was ihn von seiner Tötungsabsicht abbringen wird. Auch die Lichtsituation bei Menelaos selbst steht entfernt von einer ‚realen‘ Beleuchtungssituation und ist der *Deutlichkeit der Beleuchtung* zuzuordnen: Denn sowohl sein rechter Unterarm als auch das geradezu gleißendhelle Licht reflektierende Schwert stehen im Kontext der *Deutlichkeit*. Das heißt, sie lassen den gerade stattgefundenen Vorgang, die Reaktion auf den Anblick der Helena, das plötzliche Aus-der-Hand-Gleiten des Schwertes für den Bildbetrachter deutlich sichtbar werden und exponieren durch das artifizielle Licht die vollzogene Handlung. Mit dieser Reaktion ist die für das Gemälde so entscheidende Sinneswandlung von Menelaos manifest: Menelaos wird Helena nicht töten. Beides, sowohl die Beleuchtungssituation von Helena als auch diejenige von Menelaos, sind als der *Deutlichkeit der Beleuchtung* adäquate Lichtsituationen auszuweisen und exponieren die für die Bildhandlung so entscheidenden Momente.

Auch bei Angelika Kauffmanns *Vergil schreibt in Brundisium auf seinem Totenbett sein Epitaph*<sup>929</sup> (**Abb. 25**) kommt die *Deutlichkeit der Beleuchtung* zur Wirkung: So findet sich ein bühnenartiges Beleuchtungslicht, das in besonderem Maße auf Vergil, mehr noch auf dem Kissen und dem Schriftstück lagert, sich dort im Helligkeitswert konzentriert und damit Vergil und das Schriftstück, das der Nachwelt erhalten bleibt, exponiert. Die Helle steigert sich zudem punktuell auf seiner rechten Stirn und steht neben der Bedeutungsfokussierung metaphorisch für seine Verstandeshelle. Hinzu gesellt sich eine Beleuchtungssituation auf dem Hals und dem Schulterbereich der Trauernden. Das Licht bindet beide – Vergil und die Trauernde – zusammen und antizipiert die Trauer um den Sterbenden, das heißt nicht nur die Personifikation der Trauer, sondern auch der Lichtwert unterstützt dieses Moment.<sup>930</sup>

Auch in Davids *Le Serment des Horaces* (**Abb. 19**) findet sich das Phänomen der *Deutlichkeit der Beleuchtung*: Dort wo die Handlung im Schwurgestus ihren Höhepunkt erreicht, im dramatisch zugespitzten Moment des Schwurs selbst, wirken die stärksten Kontraste zwischen Hell und Dunkel und

<sup>928</sup> Siehe ausführlich zum Gemälde das Kapitel: B IV. 3. Die Vierfarbgestaltung im Bild – Ihre phänomenologische Erscheinungsweise.

<sup>929</sup> Siehe ausführlich zum Gemälde das Kapitel: B IV 3. Die Vierfarbgestaltung im Bild – Ihre phänomenologische Erscheinungsweise.

<sup>930</sup> Gerade die Helle an der empfindlichen Stelle des Halses mag besonders intensiv die Trauer suggerieren.

gipfeln in der beleuchteten Stelle, im reinen Weiß der Schwertspitze und tiefen Schwarz der Schwerter. Der Schwur, der durch die Schwerter gewissermaßen materialisiert ist, erfährt im stärksten Kontrast seine maßgebliche Ausdrucksform. Die Hervorhebung der Helle als das der *Deutlichkeit der Beleuchtung* entsprechende Ausdrucksmittel ist jedoch bei David stärker vom Kontrast her getragen und bekräftigt damit die – für die französische Malerei charakteristische – theatralische Beleuchtungssituation, die bei den deutschen Künstlern abgemildert ist.

Grundsätzlich ist bei allen genannten Bildbeispielen festzustellen, dass sich ein relativ gleichmäßig flutendes Licht über das Bildganze ausbreitet und dass durch die *Modellierungshelle* und das *Modellierungsdunkel*<sup>931</sup> bestimmte Figurationen im Bild inhaltlich unterschiedlich akzentuiert werden. Diese akzentuierte Helle steht nicht mit einer realen Licht- respektive Beleuchtungssituation in Zusammenhang, wenngleich sie diese vorzugeben versucht. Es finden sich – bei meist gleichzeitigem, gleichmäßig flutendem Farbenlicht – immer eine oder wenige Stellen, die besonders ins Licht gerückt sind und die das meiste Licht auch im Helligkeitswert sammeln, die aber nichts mehr mit Lichtansammlungen eines übergreifenden und *übergegenständlichen Helldunkels* gemein haben. Sie sind rein innerbildlich dem *demonstrare* verpflichtet: sie machen deutlich, zeigen auf und lenken gerade durch das Licht auf eine respektive wenige für die Bildhandlung bedeutsame Stellen. Sie sind rein zeichenhaft zu lesen und unterscheiden sich von einer naturmimetischen Beleuchtungssituation. Es sind Lichtansammlungen, die als Ausdrucks- und Bedeutungsträger fungieren. Zwar sind schon in den vorangegangenen „Jahrhunderten immer wieder artifizielle Licht- und Helligkeitsansammlungen als Ausdrucksmomente eingesetzt worden, doch sind diese dort in übergreifende Helldunkelstrukturen eingebunden. Im 18. Jahrhundert hingegen wird mit der „allgemeine[n] Aufhellung der ‚Palette‘“<sup>932</sup> die „Bildfarbigkeit“ im Vergleich etwa zu den Gemälden des 17. Jahrhunderts „um einen deutlichen Grad heller.“ Selbst „dort, wo sich tiefere Schatten und Bilddunkelheiten finden, erscheinen diese eminent dunkellichtig und sind damit mehr dunkle Lichtwerte als eigenständige Dunkelwerte (Finsterniswerte).“<sup>933</sup> Mit der hieraus resultierenden Bildhelle und der „Rückkehr zu einer gleichmäßigen

---

<sup>931</sup> Siehe zum Begriff der *Modellierungshelle* und des *Modellierungsdunkel* das Kapitel: B V. 3.2.1 Die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels*.

<sup>932</sup> Schöne 1954 (1983), S. 161; Dittmann 1987, S. 250; auch Gombrich 1996, S. 25 ohne die Beobachtungen von Schöne und Dittmann zu zitieren.

<sup>933</sup> Schöne 1954 (1983), S. 161. – Diese Aufhellung, die bereits in der Malerei des Barock beginnt und in der deutschen klassizistischen Malerei fortgeführt ist, mag insgesamt an der Bevorzugung des ‚Hellen‘ dieser Zeit gründen, denn so betont schon Anton Raphael Mengs: „Da jedes Licht weit angenehmer ist, als das Dunkel, so muss man die Grazie einer Miene oder lichten Bekleidung nicht dadurch vermindern, dass man ein starkes Dunkel entgegensetzt, sey es auch in Absicht, jenem mehr Stärke zu geben. [...] Der erste Grund warum lichte Dinge gefallen, liegt in der Natur der Sache selbst. Das Helle gleicht dem Licht, welches uns zu Vielem dient. Daher haben die Maler, welche düstere Arbeiten liefern, auch solche Ideen und solchen Charakter, weil alle geistigen Werke ein Abbild des Temperaments sind.“ Mengs 1843, 1844, Bd. 2, S. 59.

Beleuchtung<sup>934</sup> entstehen neue Funktionszusammenhänge für die darin enthaltenen Licht- und Schattenbereiche.

Mit der verwendeten Helle, die jeweils aus einer bildimmanenten Beleuchtungssituation heraus entsteht und das inhaltliche Zentrum bildet, steht Schmidt in der klassizistischen Tradition der *Deutlichkeit der Beleuchtung*, wie sie insbesondere von Carl Ludwig Fernow in seinem Aufsatz *Über den Begriff des Kolorits* gefordert wurde<sup>935</sup>: Zwar spricht Fernow der Beleuchtung die Fähigkeit für Schönheit ab, aber er ordnet sie der *Deutlichkeit* zu, denn die Beleuchtung „dient [dazu] die D e u t l i c h k e i t der Anschauung zu bewirken, und die Schönheit der Darstellung i n s L i c h t z u s e t z e n“; es ist gar ihr „erster und wesentlicher Zweck“<sup>936</sup>. Mehr noch, sie besitzt nicht nur zeigende Kraft, sondern „Bedeutung und ästhetische Kraft“, das heißt ihr wird inhaltliche Funktion zugewiesen und sie geht ein reziprokes Verhältnis mit dem Dargestellten ein. Indem die Beleuchtung nämlich die „Deutlichkeit der Darstellung befördert, belebt und verstärkt sie zugleich den Eindruck derselben.“<sup>937</sup>

Gerade die Helle bei Schmidt, die ein inhaltliches Aufmerksamkeitszentrum respektive die Protagonistin / den Protagonisten bezeichnet, ist ganz im Sinne Fernows eingesetzt, dessen Forderung an den Maler lautet: „Der Maler hat also den Einfal des Lichts immer so zu wählen, dass nicht nur der Hauptgegenstand, auf der Stelle welche er im Gemälde einnimt, sogleich am *deutlichsten*<sup>938</sup> und vortheilhaftesten ins Auge falle, sondern auch die übrigen, nach ihrer verhältnismässigen Wichtigkeit vertheilt, Figuren und Gruppen sich so deutlich und bestimmt zeigen, als ihre Unterordnung unter jenen, und ihre Entfernung erfordern.“<sup>939</sup> Die beleuchtete Stelle im Bild steht also zunächst in der Funktion der Bedeutungsfokussierung, ihr wird ein Bewertungsmaßstab zugesprochen, das heißt sie soll das ‚Wichtige‘ *zeigen*; untergeordnete Bereiche hingegen sollen gemäß der Bedeutungsfokussierung auch in ihrer Beleuchtungsintensität zurücktreten. Fernow führt weiter aus: „Wie der Maler den Hauptgegenstand immer zuerst und in der grössten *Klarheit*<sup>940</sup> in seiner Fantasie erblickt, und erst nach und nach auch die übrigen Gegenstände, ihrer grösseren oder geringeren Wichtigkeit gemäß, deutlich werden, so sol auch in der äusseren Darstellung desselben, zuerst die Haupthandlung, und nach und nach die übrigen Theile des Gemäldes den Blick auf sich ziehen.“<sup>941</sup> Und

---

<sup>934</sup> Gombrich 1996, S. 25.

<sup>935</sup> Fernow publizierte seinen Aufsatz erst 1799. Schmidt nahm jedoch an den Vorlesungen von Fernow und den Lesezirkeln teil, so dass anzunehmen ist, dass er mit den Fernow'schen Gedanken bekannt war. – Siehe das Kapitel: A II 1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben. – 1806 nahm Fernow den Aufsatz erneut in seinen römischen Studien auf, nach denen im vorliegenden Fall zitiert wird. Fernow, *Kolorit* 1806.

<sup>936</sup> Fernow, *Kolorit* 1806, S. 209f.

<sup>937</sup> Ebd.

<sup>938</sup> Hervorhebung der Verf.

<sup>939</sup> Fernow, *Kolorit* 1806, S. 210f.

<sup>940</sup> Hervorhebung der Verf.

<sup>941</sup> Fernow 1806, S. 211.



weiter: „Licht und Schatten dürfen jedoch nie für sich selbst die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; denn so wichtig sie auch für den Maler sind, so sind sie es doch nur als Mittel; sein Werk sol das schöne Resultat ihrer zwekmässigen Anwendung seyn. Die handelnden Gestalten sollen sich also nicht der Beleuchtung zu gefallen gruppieren, sondern der Künstler sol sie aus dem Gesichtspunkte und in einer solchen Beleuchtung zeigen, worin sie am deutlichsten zu sehen ist. Wenn wir eine merkwürdige Begebenheit<sup>942</sup> in der Natur erblicken, so nehmen wir an ihnen kaum Licht und Schatten wahr. Nicht die Beleuchtung, sondern der wohlbeleuchtete Gegenstand zieht unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich. So sol es auch in der Kunst seyn.“<sup>943</sup>

Mit Fernows Zuweisung der Beleuchtung zur *Deutlichkeit* wird sie zum *demonstrare*. Gerade durch die Helle, die durch eine Beleuchtungssituation entsteht, kann der „wohlbeleuchtete Gegenstand“ die „ganze Aufmerksamkeit“ des Betrachtenden auf sich ziehen. Die Helle ist also Mittel des Zeigens. Mit Fernows appellartigem Ausruf „So soll es auch in der Kunst sein“<sup>944</sup> ist die Übertragung abgeschlossen und er betont damit, dass eine besondere Helligkeitskonzentration als Ausdrucks- und Bedeutungsträger wirksam ist.

Darüber hinaus besitzt die *Deutlichkeit der Beleuchtung* aber nicht nur eine ‚einfache‘ Zeigefunktion, sondern sie wird in Bezug zur Erkenntnis gesetzt. Fernows Verwendung der Prädikate *deutlich* (*distincta*) und *klar* (*clara*) beziehen sich auf das *clare et distincte* der Schulphilosophie, das von Descartes eingeführte Erkenntnisprinzip der *cognitio clara et distincta*<sup>945</sup>, das unter anderem von Alexander Baumgarten aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. *Klar* „heißt diejenige Vorstellung, die den Bedürfnissen des täglichen Lebens genügt und ihnen angepaßt ist, – die uns die erste Orientierung in unserer sinnlichen Umwelt ermöglicht. Zu dieser Orientierung wird nichts Anderes verlangt, als daß wir die einzelnen Objekte, die uns begegnen, mit Sicherheit unterscheiden, und daß wir unser Verhalten gegen sie gemäß diesen Unterschieden gestalten.“ Mit diesen klaren Vorstellungen ist aber noch nicht die eigentliche Wahrheit gegeben, die man für die wissenschaftliche Erkenntnis benötigt. Diese benötigt auch die deutlichen Vorstellungen. „Der Weg der ‚deutlichen Erkenntnis‘ kann daher kein anderer sein, als der, jedes komplexe Phänomen in seine einfachen Elemente, d. h. in die einzelnen Momente, die es bedingen und begründen, aufzulösen.“<sup>946</sup> Gerade hierdurch wird nun die *Deutlichkeit der Beleuchtung* in

---

<sup>942</sup> In Fernows Erstveröffentlichung des Aufsatzes von 1799 präzisiert er diese noch, denn dort ist die „merkwürdige Begebenheit“ erweitert mit „ein merkwürdiger Gegenstand, eine interessante Handlung“. Fernow 1799, S. 134.

<sup>943</sup> Fernow, Kolorit 1806, S. 213f.

<sup>944</sup> Ebd.

<sup>945</sup> Siehe Peres 1986, S. 9.

<sup>946</sup> Cassirer 1932, S. 458-460.

Zusammenhang mit dem menschlichen Erkenntnisvermögen gebracht<sup>947</sup>; indem sie durch ihre Lichthaltigkeit zu einem Aufmerksamkeitszentrum avanciert, zeigt und bezeichnet sie im Gemälde zugleich. Sie wird durch das Bezeichnende zum Ausdrucksträger gewandelt und dient auf wirkungsästhetischer Ebene dem Erkennen von etwas und wird als zur Erkenntnis zugehörig ausgewiesen – darin besteht ihr aufklärerisches Potential.

## 2. Der *Zeigeschatten* als Bedeutungsträger

Auch die Schattengebung ist in den klassizistischen Gemälden in den Kontext der Zeigeformen einzuordnen. Im Folgenden wird eine spezielle Form des Schattens begrifflich als *Zeigeschatten* gefasst. Der Terminus *Zeigeschatten* fungiert als Korrelatbegriff zu Wolfgang Schönes *Zeigelicht*.<sup>948</sup> Zwar ist das *Zeigelicht* bei Wolfgang Schöne auf die ganze Bildwelt bezogen, da es sie als ein Ganzes zeigt, der *Zeigeschatten* hingegen ist ausschließlich partiell wirksam, immer jedoch intentional verankert. Sowohl seine Form als auch sein Gehalt sind strukturell als *Zeigeformen* zu bestimmen.

Bereits Michael Baxandall machte in seiner grundlegenden Untersuchung zum Schatten auf das aufklärerische Potential aufmerksam, das diesem im 18. Jahrhundert zugewiesen wurde. So konstatiert er: „Es würde nicht viel heißen zu sagen, daß das achtzehnte Jahrhundert besonders Schatten interessiert war: solche Bemerkungen sind nicht überprüfbar; die Menschen der Aufklärungszeit hatten vermutlich nicht mehr Interesse am Schatten als etwa die des siebzehnten Jahrhunderts. Was sich sagen läßt, ist, daß im achtzehnten Jahrhundert das Interesse am Schatten gewisse identifizierbare Charakteristika und Brennpunkte hatte, die es von anderen Epochen unterschieden. Denn es gehört zu diesen Charakteristika, dass der Schatten mit den Grundfragen der menschlichen Erkenntnis in Zusammenhang gebracht wird [...]“.<sup>949</sup> Bei Michael Baxandall geht es um die allgemeinere Kultur der Schattenwahrnehmung im 18. Jahrhundert aus wissenschaftlich-physikalischer Sicht. Er machte darauf aufmerksam, dass der theoretische Diskurs zum Schatten nur bedingt von den Malern und Theoretikern

---

<sup>947</sup> Bei Anton Raphael Mengs hingegen wird nicht etwa die Beleuchtung der *Deutlichkeit* zugeordnet, sondern das ‚idealische Helldunkel‘. Vgl. hierzu auch Tausch 2000, S. 155.

<sup>948</sup> Schöne entwickelt vier *Leuchtlcht-Arten*, das heißt vier Arten von Lichtquellen, die die Bedingungen für das *Beleuchtungslicht* im Bild darstellen. Neben *natürlichem* (wie zum Beispiel Sonne, Mond, Tageslicht), *künstlichem* (Kerze, Fackel, Feuer) und *sakralem Leuchtlcht* (z. B. eine Glorie) definiert er die vierte Art, das *indifferente Leuchtlcht* (Schöne 1954 (1983), S. 112f.). Die Beurteilung der Lichtsituation als *indifferent* ist nach Schöne „keine Eigenschaft des betreffenden Lichtes. [...] Es soll nur besagen, daß dieses sich hinsichtlich der Bezeichnung, der Namen ‚natürlich, künstlich, sakral‘ indifferent verhalte, nicht aber, daß es seinem Wesen nach indifferent sei“ (ebd., S. 112). Das *Leuchtlcht*, d. h. die Lichtquelle, ist für Schöne die Bedingung des *Beleuchtungslichts*. Das *Beleuchtungslicht* wiederum hat den Charakter eines *Zeigelichts*, das heißt es beleuchtet „die Bildwelt [...]“, und damit [macht es sie] sichtbar, daß heißt [sie wird ge-] ‚zeigt‘“ (ebd. S. 14). Hinzu tritt, dass es „das Gegenüber von Bild und Betrachter zeigend durchkreuz[t]“ (ebd., S. 165). Das *Zeigelicht* wird bei Schöne als Korrelatbegriff zum *Sendelicht* in der Welt des *Eigenlichts* geführt (ebd., S. 14). *Eigenlicht* und *Beleuchtungslicht* sind die Grundkonstanten, anhand derer er die Differenz zwischen mittelalterlichem und neuzeitlichem Bildlicht definiert.

<sup>949</sup> Baxandall 1998, S. 44.

der Malerei der Zeit rezipiert wurde.<sup>950</sup> Trotz dieser Feststellung ist gerade mit dem anders gelagerten Interesse am Schatten eine Grundlage geschaffen, die in der Malerei eine spezielle Form des Schattens, den *Zeigeschatten*, in die Bildwelt aufzunehmen vermochte, dessen Form und Funktion innerhalb der Bildgestalt im Folgenden untersucht wird.

Michael Baxandall unterscheidet zunächst – und diese Differenzierung nahm schon das 18. Jahrhundert vor – zwei Arten von Licht, die für die Schattengebung von Bedeutung sind: direktes Sonnenlicht und diffuses, universales Licht.<sup>951</sup> Die Auswirkung dieser beiden Lichtsituationen auf die Schattengebung ist ebenfalls different. Denn bei direktem, absolutem Sonnenlicht, auch „solare Beleuchtung“ genannt, sind die Schatten länger und schärfer begrenzt als diejenigen bei universaler Beleuchtung. Auch das in den klassizistischen Gemälden des 18. Jahrhunderts vielfach verwendete ‚spotlichtartige‘ Bühnenlicht respektive die theatralische Lichtsituation kommt der solaren Beleuchtung sehr nahe und gibt zumindest vor, von einer direkten Lichtquelle auszugehen. Nun konnte Michael Baxandall nachweisen, dass gerade mit dem wissenschaftlich-physikalischen Diskurs zum Schatten, den zum Beispiel Johann Heinrich Lambert (1728–1777) ansatzweise auf die Malerei seiner Zeit zu übertragen versuchte, die Forderung an den Maler laut wurde, eine konsistente Form der Schattengebung in die Gemälde zu integrieren<sup>952</sup>, wobei man Gattungsunterschiede berücksichtigte. So sollte bei der Landschaftsmalerei eine universale Beleuchtung vorherrschen, bei der das Dargestellte in einem gleichmäßigen Licht erscheine, ohne zu starke Schatten zu erzeugen. Hingegen bei der höchsten Gattung der Zeit, der Historienmalerei, sollte eine solare Beleuchtung Eingang finden.<sup>953</sup>

Der hier zu behandelnde *Zeigeschatten* hingegen scheint dieser Forderung zunächst diametral entgegenzustehen, da er, so die erste Einschätzung, nur vorgibt, einer ‚logischen‘ konsistenten Schattengebung im Bild zu folgen. Wenn gerade keine konsistente Schattengebung festzustellen ist, so könnte zunächst angenommen werden, dass ein unsicherer Maler oder ein nicht hinreichendes Naturstudium zu Grunde läge. In diese Richtung argumentiert Michael Baxandall, wenn er bei einer inkonsistenten Schattengestaltung in Gemälden bemerkt: „Natürlich können Maler unsicher sein, aber

---

<sup>950</sup> Siehe ebd., S. 113.

<sup>951</sup> Ebd., S. 108.

<sup>952</sup> In *La Perspective affranchie de l'embaras du plan géométral* von 1759. Ausführlich zu Lambert siehe Baxandall 1998, S. 113ff.

<sup>953</sup> Baxandall 1998, S. 109f. – So beispielsweise Gautier d'Agoty: „La Lumière tranchée par les Ombres avec trop de dureté, fait un très-mauvais effet dans les Paysages. Pour éviter ce défaut il faut supposer dans ces compositions une Lumière universelle, un jour de crépuscule, ou cacher le Soleil avec ces nuages; ainsi que les Peintres Flamans Paysagistes ont presque tous exactement observé dans leurs compositions. Les Sujets que l'on éclaire par la Lumière qui vient en droiture du Soleil, sont, ou des morceaux d'Architecture, ou des compositions particulières d'Histoire, ausquelles le nombre des Figures n'est pas considérable : alors le Sujets est plus vif & plus saillant [...]“. Gautier d'Agoty, Jacques, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, Paris 1753, S. 53f., hier zit. nach Baxandall 1998, S. 189.

bei guten Malern lohnt sich die Frage, ob derartig banale Anomalien aufgelöst werden können.“<sup>954</sup> Diese „Anomalien“ jedoch als künstlerische ‚Fehler‘ anzusehen und nur „bei guten Malern“ die bildkünstlerische Frage nach einer ‚Auflösung‘ respektive nach einer Zeichenfunktion zu stellen, scheint zu kurz gegriffen. So kann an Schmidt und weiteren klassizistischen Malern gezeigt werden, dass diese ‚Anomalien‘ bewusst gestaltete und in der Zeit vielfach verwendete Bildelemente sind, bei denen es sich um artifizielle Schattengebilde mit genuinem Zeigecharakter handelt.

Schmidt setzt in seinen Gemälden immer wieder eine inkonsistente Schlagschattengestaltung ein, er legt aber auch gleichzeitig über die Beherrschung ‚logischer‘ Schattengestaltung Zeugnis ab. Wenn im 18. Jahrhundert so zahlreiche Diskussionen über den Schatten, die Lichtbrechung und die Entstehung unterschiedlicher Schattenerscheinungen stattfanden und auch die Maler durch intensives Naturstudium die richtige Art des Schattens in ihre Gemälde zu integrieren suchten, so ist die Frage zu stellen, ob eine spezielle Form desselben intentional sein kann. Schon Michael Baxandall schränkte ein, dass „ein radikal beschatteter Kopf oder so etwas wie ein scharf projizierter Schatten [...] normalerweise ein besonderer narrativer Akzent“ ist.<sup>955</sup> Gerade die von Michael Baxandall untersuchte wissenschaftlich-physikalische Diskussion des Schattens im 18. Jahrhundert und das dennoch abweichende Verhalten des *Zeigeschattens* im Bild bergen einen Schlüssel für dessen genuin künstlerische Existenz.

Der *Zeigeschatten* ist zunächst allgemein als eine gegenstandsabhängige Schlagschattenvariante<sup>956</sup> zu bewerten, das heißt ein projizierter Schatten, der von einem Objekt, meist sogar von einer Figur, ausgeht und auf andere Gegenstände oder Objekte ‚geworfen‘ wird. Er hat stets eine von einem Gegenstand auf einen anderen ausgehende Kraft. Der *Zeigeschatten* ist seiner Beschaffenheit und seinem Erscheinungsbild nach dem Schlagschatten ähnlich, der zum Beispiel durch solare Beleuchtung respektive von einer Lichtquelle ausgehend entsteht. Das kann auch eine bühnenartige Beleuchtungssituation sein. Schon Ernst Gombrich machte auf die Sonderstellung des Schlagschattens aufmerksam, denn fast überall in der abendländischen Malerei sei vorwiegend eine Modellierung zu konstatieren; der Schlagschatten hingegen erscheine „merkwürdigerweise als Ausnahme.“<sup>957</sup>

Ein Charakteristikum des *Zeigeschattens* ist das partielle Vorkommen im Bildganzen – im Gegensatz zu einer konsequenten und konsistenten Schlagschattengestaltung, denn der Bildraum und die übrigen

---

<sup>954</sup> Baxandall 1998, S. 145.

<sup>955</sup> Wenngleich er dies am Beispiel Giotto exemplifiziert. Ebd., S. 159.

<sup>956</sup> Siehe zur Bestimmung des Schlagschattens ebd., S. 30f.

<sup>957</sup> Gombrich 1996, S. 34. – „Bald wird uns deutlich, daß selbst einige der großartigsten Naturbeobachter den Schlagschatten offenbar absichtlich vermieden haben. So reich ihre Palette ist und so kunstvoll sie Ton und Farbe beherrschen, sie zeigen uns eine schattenlose Welt. Es scheint, als hätten viele Meister mit Bedacht darauf verzichtet, solche Schatten einzufügen, ja als hielten sie Schlagschatten für ein störendes und Unruhe stiftendes Element in ihren ansonsten stimmigen und harmonischen Kompositionen.“ Ebd., S. 21.

Schattenerscheinungen sind oftmals wie bei diffusem, universalem Licht gestaltet. Das heißt, dass dieser *Zeigeschatten* auch aus dem Bildganzen und den weiteren Schattenerscheinungen ‚heraussticht‘, er erhält als solcher eine Vorrang- respektive Sonderstellung im Bild. Auffällig ist, dass meist nur ein Schatten oder wenige Schattenelemente diese bildimmanente Zeigeform übernehmen. Durch seine Sonderstellung kann er sich erst von anderen Schattenerscheinungen im Bildganzen differenzieren respektive umgekehrt, da die meisten Schattenerscheinungen als Modellierungsschatten gegeben sind, kann der *Zeigeschatten* sich aus dem Bildganzen lösen und wird als solcher wahrgenommen. Dies bedeutet, dass die Schattengebung – so das charakteristische Merkmal – nicht konsequent für die gesamte Bildkomposition gilt. Hinzu kommt, dass diese Schattenerscheinung durch ihre Gegenstandsgebundenheit stets von etwas ausgeht und auf etwas Anderes ‚fällt‘. Hiermit erhält sie bezeichnende Funktion, eine Eigenschaft, die Kurt Badt bereits allgemein für den Schatten konstatierte: „Der Schatten aber bezieht sich für die direkte Anschauung nicht auf das Abstraktum Raum, sondern auf konkrete Dinge, auf die er ‚fällt‘, deren Formen er bezeichnet.“ Selbst wenn der Schatten „Formen ‚verschluckt‘, bezeichnet er sie.“<sup>958</sup> Dies bezeichnende und zeigende Potenzial des *Zeigeschattens* ist im Vergleich zum allgemeinen Schatten deutlich gesteigert. Durch seine Sonderstellung im Bild bezeichnet er ‚für die direkte Anschauung‘ die Dinge, auf die er ‚fällt‘, konkreter und präziser. Der *Zeigeschatten* wird hierdurch zu einem Ausdrucks- und Bedeutungsträger mit narrativem Gehalt, so die These.

Betrachtet man die Schlagschattengestaltung der Nymphengruppe bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**), so fallen auch hier, ganz ähnlich der *Deutlichkeit der Beleuchtung*, Schattengebilde auf, die zunächst nicht konsequent im Zusammenhang mit der Lichtführung und der Beleuchtung gedeutet werden können. Die Schlagschatten der Nymphen entziehen sich – wenn auch hier noch kaum merklich – einer ‚logischen‘ Schattengebung, besitzen aber gerade hierdurch eine explizite Zeigefunktion. Das zwischen der rechten Nymphe und Callisto befindliche Schattengebilde, zunächst noch als Schlagschatten der Nymphe wahrnehmbar, verschmilzt bei genauerer Betrachtung mit dem Schlagschatten Callistos. Dieses Gebilde, das keiner ‚logischen‘ Schattengebung folgt (sonst wäre der Schlagschatten der Nymphe weiter in die Wasserfläche vorgedrungen), bewirkt aber einen entgegengesetzten Richtungsimpuls: es weist nämlich gerade nicht, seiner eigenen Beschaffenheit entbehrend, von Callisto weg, sondern ist deutlich auf Callisto hingichtet. Im Gegensatz endet der Schlagschatten der am Boden knienden Nymphe am rechten Bildrand wolkenartig bereits auf Höhe von Callistos linkem Unterschenkel. Dort aber, wo er weitergeführt sein müsste, nämlich zwischen den Beinen Callistos, der

---

<sup>958</sup> Badt 1963, S. 49.

noch einen Bodenbereich sichtbar werden lässt, ist er gar nicht vorhanden. Auch dieser Schlagschatten besitzt gerade hierdurch eine auf Callisto weisende Eigenschaft, so dass beide Schlagschattengebilde zur Exponierung Callistos als Protagonistin beitragen. Sie übernehmen Zeigefunktionen.

Betrachtet man den *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**), so entfaltet sich ausgehend von der dunklen männlichen Gestalt am linken Bildrand ein Schattengebilde, das sich von allen Figurenschatten differenziert, da es zunächst noch gegenstandsbezogen mit der Figur verbunden ist, sich hiervon jedoch zu einem gleichmäßig-flutenden Gebilde ausdehnt, das auf Hektor weist.<sup>959</sup> Der Schatten wird zu einer selbstständigen ‚bedrohlichen‘ Dunkelheit, die das Geschehen als Unglück verheißendes Zeichen, als *prodigium*, ‚untermalt‘, da es sinnbildlich den Abschied als endgültig bestimmt und das unglückliche Ende vorwegnimmt. Die Dunkelheit wird zu einer eigenständigen narrativen Erscheinung, die auf formaler Bildebene auf Hektor und prophetisch auf seinen Tod weist.<sup>960</sup> Das heißt, der Schatten ist hier nicht nur bloße Gegenstandsform, nicht nur *ombra derivata*, um mit Leonardo zu sprechen, also gegenstandsbezogener Schlagschatten, sondern hat zugleich auch einen ihm zu Grunde liegenden narrativen Sinn, den prodigialen Gehalt. Er fungiert in dieser Hinsicht als *Zeigeschatten*.

Auch der zunächst materielle und gegenstandsbezogene Schlagschatten Orests im *Orest und Elektra*-Gemälde (**Kat. Nr. 17**)<sup>961</sup> entwickelt sich von einem noch konturbezogenen linearen Schatten zu einem gleichförmig flutenden, selbstständigen Schattengebilde, das den Opferaltar in eine bedrohliche Dunkelheit hüllt und auch hier seine narrative Funktion als prodigiales Zeichen erfüllt. Er unterscheidet sich zudem von allen übrigen figurenbezogenen Schlagschatten: zum einen durch seine flutende Ausdehnung, zum anderen – besonders deutlich im Vergleich zum Schlagschatten von Pylades – durch die singuläre Intensivierung des Dunkelanteils. Das von Orest ausgehende Schattengebilde weist über den Opferaltar zu Orests linker Hand, die durch die umgebende Farbgestaltung besonders ins Licht gerückt ist, somit exponiert erscheint und im Gestus des Richtens begriffen ist. Gerade das sich verselbstständigende Schlagschattengebilde übernimmt zunächst verbindende Funktion zwischen Orest, dem Opferaltar und seiner richtenden Hand, die sich durch seine Sonderstellung im Bild in eine exponierte Zeigefunktion wandelt. Indem das Schattengebilde sich nämlich von seiner Gegenstandsbezeichnung löst, ‚untermalt‘ es quasi den im Richten begriffenen Gestus und nimmt wiederum als Unglück verheißendes Vorzeichen, als *prodigium*, den nahenden Tod von Orests Mutter

---

<sup>959</sup> Siehe ausführlich zum Bild unter der **Kat. Nr. 13** im Werkkatalog und das Kapitel: B IV 3.1 Die Vierfarbgestaltung bei Schmidts *Abschied Hektors* und die Vorbildlichkeit von Jacques-Louis David.

<sup>960</sup> Auch Johann Georg Sulzer führt in einem mnemotechnisch entworfenen Gemälde einen dunklen Schatten als Schreckensmoment ein: „Auf einem etwas grossen Vordergrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt [...]“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 229.

<sup>961</sup> Siehe ausführlich zum Bild unter der **Kat. Nr. 17** im Werkkatalog und das Kapitel: B II. Die Rezeption der Grundfarbentheorie von Anton Raphael Mengs sowie B V. 3.1. Der Gesamtton in den Gemälden von Schmidt und der deutschen klassizistischen Malerei.

Klytaimnestra und ihrem Geliebten vorweg. Orest wird nach der *anagnorisis* seiner Schwester Elektra seine Mutter und deren Geliebten eigenhändig töten und damit die Ermordung Agamemnons sühnen. Die am Boden stehenden Utensilien Kanne und Omphalosschale verweisen attributiv auf das kommende Opfer.

Bedeutsam für den *Zeigeschatten* der deutschen Künstler des Klassizismus ist wiederum Jacques-Louis Davids Inkunabel *Le Serment des Horaces* (**Abb. 19**), dessen Schlagschattengestaltung ohne Nicolas Poussin undenkbar ist.<sup>962</sup> Die pfeilartig zusammenlaufende Schlagschattengestaltung der Söhne am Fußboden, die ein theatralisches Beleuchtungslicht impliziert, weist entschieden auf die trauernden Frauen. Auch der Schlagschatten des Vaters übernimmt die Zeigefunktion zur Mutter und markiert somit, realisiert in den Frauengestalten, den prodigialen Aspekt. Die Vaterlandsliebe wird über das eigene familiäre Glück siegen und birgt den tragischen Konflikt. Auch hier ist das Schattengebilde zwar mit dem Gegenstand verbunden, nimmt aber eine neue, beinahe gegenstandsunabhängige Form an, um neben der Leserichtung das kommende Unglück zu antizipieren. Auch in Davids *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (**Abb. 16**) von 1789 wirkt der *Zeigeschatten* – diesmal aber auf eine subtilere Art. Bemerkt noch Werner Busch, dass der Kopf und Oberkörper von Brutus „im Schatten der Roma-Figur“ verortet sei, so entzieht sich gerade diese übergreifende Verschattung eines ‚nachrechenbaren‘ Dunkels. Es ist keineswegs der Schlagschatten der Roma-Figur, sondern wiederum ein artifiziell gestalteter, dessen Ausdehnung Brutus affiziert. Dem „räumlich-perspektivisch nicht logische[n]“ Raumaufbau folgt das genauso ‚unlogische‘ Schattengebilde. Konnte Werner Busch nachweisen, dass gerade die Raumkonzeption für die Isolation von Brutus verantwortlich ist<sup>963</sup>, so haben die Schattengestaltung wie auch die Beleuchtungssituation einen ebenso großen Anteil hieran. Nicht nur räumlich ist Brutus von den Frauenfiguren und von den auf der Bahre hereingetragenen toten Söhnen getrennt, sondern in besonderem Maße durch die ihn umhüllende und ihn einfangende Dunkelheit. Auf den Frauenfiguren sowie auf der Bahre sammelt sich hingegen das meiste Licht. „Seine toten Söhne spürt er [Brutus] im Nacken, der Schmerz von Frau und Töchtern mag zu ihm dringen, aber er kann ihm nicht antworten und ihn schon gar nicht mildern, zu sehr erscheint er von dieser Gruppe getrennt“, so Werner Busch, was die „Zerrissenheit des handlungsunfähigen Helden“<sup>964</sup> aufs Deutlichste markiert. Nun verhilft aber gerade das Brutus ein- und umhüllende Schattengebilde zunächst vordergründig dazu, Brutus in die Isolation, in die Bildperipherie zu drängen, um ihn dann aber auf einer zweiten Ebene wiederum stärker sichtbar werden zu lassen. Das heißt, der Schatten *zeigt* deutlich die

---

<sup>962</sup> Vgl. beispielsweise Nicolas Poussin, *Der Tod des Germanicus*, 1627, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

<sup>963</sup> Busch 1993, S. 160. – Vorher schon Spickernagel 1989, S. 323.

<sup>964</sup> Ebd., S. 160.

Isolation und die emotionalisierte ‚handlungsunfähige‘ Zuständlichkeit des ‚Helden‘, kehrt seine innere Zuständlichkeit durch das Dunkel nach außen oder anders gesprochen: Das Schattengebilde wird zum Träger seiner Zuständlichkeit. Zwar ist dieses Schattengebilde im Gegensatz zu Davids *Le Serment des Horaces* (Abb. 19) großflächiger, räumlicher und diffuser in seiner Gestalt – es entbehrt der klaren Begrenzung – doch seine Funktion als *Zeigeschatten* erfüllt es auch hier. Es besitzt sogar mehr Dunkelheit als projizierten Schatten und zeigt darüber hinaus die Ambivalenz von ‚Zeigen‘ und ‚Verhüllen‘.

Auch die Schlagschattengestaltung von Angelika Kauffmanns *Cornelia die Mutter der Gracchen* (Abb. 27) nimmt Bezug auf Davids *Zeigeschattengestaltung* in den *Horaces*. Die Schlagschatten von Gaius und Tiberius Gracchus übernehmen explizite Weisefunktion im Bildganzen, heben sich als gesonderte Schlagschatten von den anderen Schattenerscheinungen ab und führen zur weiß gewandeten, im Bildzentrum situierten Protagonistin Cornelia, deren Tugendideal auch mit Hilfe der Schattengestaltung unterstrichen wird.<sup>965</sup> Ganz ähnliches ist bei Tischbeins *Helena und Menelaos* (Abb. 24) zu beobachten, bei dem der Schlagschatten des Menelaos‘ eine exponierte Schattenerscheinung besitzt, die gezielt auf die im Licht stehende Helena weist.

Zieht man eine zeitgenössische Anweisung von Charles-Antoine Jombert hinzu, der zu den „Schlagschatten vom Körper“ betont, dass diese „immer stärker als der beschattete Teil dieser Körper“ sein sollen und dass „die lebhaftesten Stellen und die stärksten Schatten [...] immer bei den hellsten Lichtern“<sup>966</sup> erscheinen sollen, so scheint diese Anweisung im Verhältnis zum auftretenden *Zeigeschatten* beinahe diametral zu stehen. Zwar ist der *Zeigeschatten* als sich zu verselbstständigender Schlagschatten eines Körpers stets dunkler als der beschattete Teil des Körpers, als sein Modellierungsschatten; darüber hinaus ist er jedoch im Verhältnis zu den anderen auftretenden Schlagschatten eigenwertig gestimmt. Der *Zeigeschatten* wird somit gerade nicht von einem Naturnachahmungsprimat geleitet – er versucht lediglich dieses zu evozieren – und findet sich gerade nicht dort, wo das „hellste Licht“ sich sammelt, welches den „stärksten Schatten“ bewirkt, sondern er *ist* der ‚stärkste Schatten‘, oftmals fern von einer realen Beleuchtungs- respektive Lichtsituation. Gerade dieses Verhalten bestimmt seinen artifiziellen Gehalt. Der *Zeigeschatten* findet dort seine Gestalt, wo er inhaltlich auf etwas Bezug nimmt, wo er an einer für das Gemälde wichtigen Stelle etwas bezeichnet, die nicht zwangsläufig die hellste sein muss. Dies zeigt in besonders eindringlicher Weise das oben

---

<sup>965</sup> Weitere Ausdrucksträger und kompositionelle Momente zur Hervorhebung der Protagonistin bei Schülke 2005.

<sup>966</sup> Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Paris 1755 (Reprint Genf 1973), hier zit. nach Baxandall 1998, S. 183.



angeführte Beispiel *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**): Elektra, auf der sich das meiste Licht sammelt, besitzt nur einen geringen Schlagschatten, der im Dunkelwert gemildert ist. Hingegen ist der Dunkelanteil im Schlagschatten von Orest vehement gesteigert und in seiner Form beinahe eigenständig (siehe oben). Er entwickelt sich zu einem genuinen *Zeigeschatten*, um die kommende Handlung (den Rachemord an seiner Mutter Klytāimnestra und deren Geliebten) zu antizipieren und befindet sich gerade nicht an der beleuchteten Stelle im Bild. Dieser ‚Verstoß‘ gegen ein rein naturnachahmendes Prinzip an einer für die Bildhandlung bedeutsamen Stelle zeigt seinen künstlerisch reflektierten Gehalt.

Fragt man sich nach zeitgenössischen Reflexionen, die eine spezielle Schattenform behandeln, so beschreibt beispielsweise Anton Raphael Mengs ein sich verselbstständigendes Schattengebilde mit dem Begriff des „zufälligen Schattens“. Dieser partizipiere an der Bestimmung des „idealischen Helldunkels“, denn die „zufälligen Schatten“ und die „wohl angebrachten Massen“ seien die Träger des „idealischen Helldunkels“ und trügen wesentlich zur „Schönheit“ bei.<sup>967</sup> Die „zufälligen Schatten“ stünden nicht im Kontext der Naturnachahmung, sondern seien „mittels der Einbildungskraft [des Künstlers], und nicht mit den Augen erschaut.“<sup>968</sup> Es sind also rein imaginierte Schattengebilde, die zur Konstituierung einer idealen Bildgestalt und zum Bedeutungsgehalt des Bildes beitragen. Damit sind bei Mengs „zum einen wörtlich die nicht im Sinne des Beleuchtungslichts nur «logischen» Schatten gemeint, sondern dem Ideal bzw. der Gesamtwirkung entsprechenden kompositionell wirkungsvoll eingesetzte[n] Schatten.“<sup>969</sup> Auch Christian Ludwig von Hagedorn verwendet den Begriff der „Zufälle“ und betont: „Mit der Natur sind mahlerische Freyheiten Kunst, oder Freyheiten in dem uneigentlichsten Verstande: ohne die Natur werden sie durch die dichterische Freyheit der Beschreibung niemals Schönheiten werden. Den zufälligen Beleuchtungen oder Beschattungen hat man in der Mahlerey den Namen der Zufälle (accidens) gegeben. Sie dienen, wie man aus dem vorhergehenden wird begriffen haben, sowohl ohne Nachtheil des Hauptlichts oder des vorzüglichsten Schattens, hier einem Theile zu Hülfe zu kommen, dort den Abstand eines anderen zu befördern. Bald sollen sie wiederum, wo der Schatten die Oberhand gewinnen und gewisse Gegenstände zu sehr verstecken will, eine gemässigte

---

<sup>967</sup> Mengs 1843, 1844, Bd. 1, S. 144.

<sup>968</sup> Ebd.

<sup>969</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 63. – Birgit Rehfus-Dechêne bezieht meines Erachtens die „zufälligen Schatten“ bei Mengs fälschlicherweise auf die farbigen Schatten. Ebd. – Schon de Piles spricht im Zusammenhang mit dem Hell-Dunkel von „zufälligen Schatten“, die jedoch nicht mit den Mengs’schen ‚zufälligen Schatten‘ übereinstimmen. Denn das auslösende Moment, das Objekt, das den ‚zufälligen Schatten‘ wirft, ist bei de Piles stets außerhalb des Gemäldes, d. h. für den Bildbetrachter nicht sichtbar. „Zufällige Schatten sind z. B. die, welche in einer Landschaft durch Wolken, oder durch irgend einen andern Körper, den man außerhalb dem Gemähde annimmt, und der vortheilhafte Schatten verursachen kann, hervorgebracht werden. Alleine wenn man die Ursache dieser fliegenden Schatten, wenn ich so sagen darf außerhalb dem Gemälde voraussetzt, so muß man wohl darauf sehen, daß diese angenommene Ursache wahrscheinlich, und nicht unmöglich sey.“ De Piles 1760, S. 290.

Aufmerksamkeit erwecken.“<sup>970</sup> Das heißt, dass auch Hagedorn die *Zufälle* der Schönheit zuordnet und die Schattenerscheinungen, die aus der ‚mahlerischen Freyheit‘ entstehen, mit dem Licht gleichwertig behandelt. Selbst Carl Ludwig Fernow, der für „die Regeln [...], der] Richtigkeit der Beleuchtung [...] die Naturgesetze und Optik“ benennt, bezieht sich auf die „zufällige[n] Lichter und Schatten“, die zwar „nie willkürlich“ gesetzt, aber „aus wahrscheinlichen Gründen hergeleitet werden“ können.<sup>971</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der *Zeigeschatten* auf formaler Ebene stets richtungsbestimmend ist; er kann ein lineares Schlagschattengebilde mit nur geringer Flächenausdehnung sein, er kann sich aber auch von seiner gegenstandsgebundenen Form verabschieden und damit formselbstständig werden. Der *Zeigeschatten* ist jedoch immer ein Schattengebilde, das eine Vorrangstellung im Vergleich zu anderen Schattenerscheinungen im Bildganzen besitzt und explizit dem *demonstrare* verpflichtet ist. So kann er eine ‚einfache‘ Zeigefunktion übernehmen, um etwas zu bezeichnen, um auf etwas aufmerksam zu machen oder er kann eine übergreifend narrative, auch zukünftige Zeigefunktion erfüllen, die in einen prodigialen Gehalt mündet. Er hat stets bezeichnende Funktion, einerseits auf die Dinge, auf die er ‚fällt‘ oder andererseits auf die Dinge, auf die er weist. Damit ist der *Zeigeschatten* transitorisch respektive er intendiert einen transitorischen Zustand. Bereits Ernst Gombrich machte darauf aufmerksam, dass sich Schatten „insgesamt als flüchtig und wechselhaft“ erweisen.<sup>972</sup> Aufgrund ihrer Wandlungspotentialität ist ihnen damit eine gewisse Form von Zeitlichkeit inhärent: Schatten können sich je nach Lichteinfluss oder Bewegung ständig verändern. Gerade dieses Potential an Zeitlichkeit vermag sie für das 18. Jahrhundert so wirkungsvoll gemacht haben, da sie in der bildgenuinen Weiterleitungsfunktion respektive der Sichtbarmachung von etwas anderem eine ganz ähnliche transitorische Funktion übernehmen, wie sie in ihrer Wesenhaftigkeit verankert ist. Auch der zukünftige Aspekt, den sie durch ihre Existenz im Bild bedienen können, scheint hierin verankert zu sein.

Indem der *Zeigeschatten* inhaltliche Weiterleitungsfunktion übernimmt, bewirkt er eine Bedeutungsfokussierung, die auf den Gegenstand oder das Zukünftige bezogen sein kann. Hiermit erhält er unterstützende, die Bildaussage fördernde Kraft und wird zum Bedeutungsträger, wobei sowohl seine Form als auch sein Gehalt die Struktur der Zeigeform bestimmen. Das heißt, dass die vom Künstler vorgenommene Schattengestaltung in Form des *Zeigeschattens* aufgewertet ist, dem *demonstrare* zugewiesen und somit Teil der Bildintention. Es ist ein Schatten, dessen Eigenschaft die

---

<sup>970</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 637f.

<sup>971</sup> Fernow, Kolorit 1806, S. 212.

<sup>972</sup> Gombrich 1996, S. 18.

Sichtbarmachung von Welt, von Wahrnehmung des Dargestellten und damit letztlich von Erkenntnis bildet. Er ist Mittel zur Erkenntnisförderung.

Hatte Leonardo noch ausdrücklich formuliert: der „Schatten verbirgt, das Licht zeigt“<sup>973</sup>, so wandelt sich diese Funktion und beide Medien erhalten Zeigefunktion, werden zu Ausdrucks- und Bedeutungsträgern und mit den Grundfragen der menschlichen Erkenntnis in Verbindung gebracht. Ihr Dasein im Bild hat einen wirkungsästhetischen, auf den Betrachter ausgerichteten Sinn – sie sollen die Sichtbarmachung von Welt, von Erkenntnis für den Betrachtenden mit konstituieren. Gerade hierin besteht das aufklärerische Potenzial des *Zeigeschattens*, der zu einem gleichberechtigten Mittel wie die *Deutlichkeit der Beleuchtung* im Bildganzen wird. Artificielle Schattenform, das ist der *Zeigeschatten*, wie auch die *Deutlichkeit der Beleuchtung*, so polar sie von ihrer eigenen Seinsweise besetzt sind, gehören zum aufklärerischen Gedankengut der Zeit. An Schmidts *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**) lässt sich dies besonders deutlich exemplifizieren, da hier sogar die Gleichzeitigkeit der Bedeutungsträger zur Anschauung kommt: *Deutlichkeit der Beleuchtung*, *Zeigeschatten* und abgeschwächt triadischer Akkord werden zu Mitteln des Erkennens.

---

<sup>973</sup> Zit. nach Schöne 1954 (1983), S. 109.

#### IV. „... IN NICHT MEHR DENN VIER FARBEN ...“ – DIE REZEPTION UND INTERPRETATION DER ANTIKEN VIERFARBMALEREI

Ausgehend von Johann Heinrich Schmidts Gemälde *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) ist im Folgenden der Frage einer spezifischen Farbverwendung nachzugehen. Im *Abschied Hektors* ist eine prinzipielle Zurückstimmung der Farben zu konstatieren, mit der in besonderem Maße eine Reduktion der Buntfarbigkeit einhergeht. Auffällig ist die Dominanz des Farbklangs Rot-Gelb-Weiß und Braun bis Schwarz. Es wird zu zeigen sein, dass Schmidt mit dieser Farbkombination kein singuläres Beispiel darstellt, sondern dass in der Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts diese reduzierte Farbverwendung häufig zur Anwendung gelangte. Dass diese Farbkombination und deren koloristische Erscheinungsweise als Rezeption der antiken Vierfarbmalerei zu interpretieren ist, ist als Hauptthese zu formulieren. Denn mit nur vier Farben, Weiß, Gelb (Ocker), Rot und Schwarz, hätten die Griechen – so die zeitgenössische Deutung – zu einem Höhepunkt in ihrer Malerei gefunden. In einem ersten Schritt ist daher die koloristische Erscheinungsweise einer spezifischen Farbverwendung unter phänomenologischen, ikonografischen und inhaltlichen Gesichtspunkten in den Gemälden selbst zu analysieren. Ausgangspunkt bildet hierbei die farbgestalterische Analyse des *Hektor*-Bildes sowie die Verwendung der Vierfarbmalerei an Bildbeispielen der Zeit. Da die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts grundlegend mit der französischen in Zusammenhang steht, wird insbesondere Jacques-Louis David hinzugezogen. Hiervon ausgehend wird im zweiten Schritt nach den Gründen und der Kontextualisierung dieser Farbkombination gefragt, das heißt unter welchen Voraussetzungen und unter welchen Interpretationsmodellen konnte eine Rezeption der antiken Vierfarbmalerei Eingang in das Kolorit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts finden. Hierzu sind die Auslegungen zur antiken Vierfarbmalerei innerhalb der Texte von Kunstphilosophen, -literaten und Antiquaren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu befragen. Dass auch französische Autoren hinzugezogen werden, bedingt die Sache als solche, da die deutschsprachigen Autoren wiederum auf der französischen Kunsttheorie aufbauen.

##### 1. Plinius und Cicero – Die antiken Textgrundlagen der Vierfarbmalerei

Zwei Autoren, die die antike Vierfarbmalerei überliefern, wurden für das 18. Jahrhundert bedeutsam: Plinius und Cicero, wobei Plinius eine Vorrangstellung zugeordnet wurde. In Plinius' 35. Buch der *Naturalis Historiae* über *Farben, Malerei, Plastik*<sup>974</sup> erlangten zwei Stellen des Textes eine besondere Bedeutung: Im 32. Kapitel *Mit welchen Farben die Alten malten* führt Plinius, der die vielfarbige

---

<sup>974</sup> Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35.

„überladene Buntheit“ der Malerei der römischen Kaiserzeit kritisierte und der der griechischen den Vorzug gab, folgendes hierzu aus: „Bei dieser Betrachtung so vieler Farben in solcher Verschiedenheit kann man nicht umhin, die Vorzeit zu bewundern. Nur mit vier Farben, – mit dem Weiß der Melos-Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem Rot der pontinischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des *atramentum* –, schufen die berühmtesten Maler, Apelles, Aëtion, Melanthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde. Jetzt, wo der Purpur seinen Weg auch auf die Wände gefunden hat und Indien den Schlamm seiner Flüsse, das Blut der Drachen und Elefanten zur Verfügung stellt, ist die edle Malerei verschwunden. Alles ist demnach damals besser gewesen, als man weniger Mittel hatte. Der Grund ist, daß man, wie gesagt<sup>975</sup>, um den Wert des Materials, nicht um den des Geistes besorgt ist.“<sup>976</sup> Neben der Aufzählung der Künstler, die die Vierfarbmalerei anwandten – Apelles kommt hier eine zentrale Stellung zu –, zielt Plinius vor allem auf die Kritik der zeitgenössischen Maler, die mit kostspieligen und verschwenderischen Farben und Materialien gearbeitet hätten, um sich der *Einfachheit* der griechischen Vorbilder zu besinnen. Gerade die Vielfalt der verwendeten Pigmente seiner Zeitgenossen wird hiermit als Verfallserscheinung interpretiert, dem die Schlichtheit beziehungsweise *Einfachheit* der älteren Maler entgegengesetzt wird. Bereits John Gage machte darauf aufmerksam, dass der „Schlüssel zu Plinius' Ausführungen [...] zweifellos in einer bestimmten ästhetischen Präferenz zu suchen“ sei<sup>977</sup>, nämlich im Diktat der *Einfachheit*.

Die vier Pigmente gliedert Plinius in sein zuvor benanntes übergeordnetes Schema der Farben ein. So unterscheidet er anfänglich zwei Gruppen: die *colores austeri* von den *colores floridi*<sup>978</sup>, das heißt die

<sup>975</sup> Plinius bezieht sich hier auf Kapitel II, § 4, in dem er den Umgang mit der Bildnismalerei in Hinblick auf die verwendeten Materialien kritisiert: „Durch die Bildnismalerei wurden Gestalten so ähnlich wie möglich der Nachwelt überliefert: sie ist aber völlig abgekommen. Bronzene Brustbilder stellt man auf mit einem Gesicht aus Silber, ohne einen merklichen Unterschied in den Gestalten; die Köpfe der Standbilder vertauscht man, worüber schon längst auch Spottlieder umlaufen. So sehr wünschen alle lieber, daß man nur das Material sieht, als daß sie selber zu erkennen seien, und dabei stoppelt man Bildergalerien aus alten Gemälden zusammen und verehrt fremde Bilder, deren Wert man nur selbst im Preis enthalten sein läßt, damit der Erbe sie zerstückle und sie so dem Strick des Diebes entziehe.“ Ebd., Kapitel II, § 4, S. 14f.

<sup>976</sup> Übersetzung nach Roderich König und Gerhard Winkler. – „Qua contemplatione tot colorum tanta varie- / tate subit antiquitatem mirari. quattuor colori- / bus solis immortalia illa opera fecere, – ex albis / Melino, e silacii Attico, ex rubis Sinopide Pon- / tica, ex nigris atramento –, Apelles Aetion, / Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, / cum tabulae eorum singulae oppidorum veni- / rent opibus. nunc et purpuris in parietes migran- / tibus et India conferente fluminum suorum / limum, draconum elephantonumque sanem / nulla nobilis pictura est. omnia ergo meliora / tunc fuere, cum minor copia. ita est, quoniam, ut / supra diximus, rerum, non animi pretiis excuba- / tur.“ Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, Kapitel XXXII, § 50, S. 46-49. – John Gage hat darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um „ein vertrautes römisches Rhetorikmuster“ handelt: „In Plinius' Kritik kommt dem Hinweis auf Ägypten und Numidien ebenso wie die Erwähnung indischer Farben [...] eine ganz besondere Relevanz zu, denn die Dekadenz musste unbedingt einen exotischen Ursprung haben. Der lateinische Dichter Petronius, ein Zeitgenosse des Plinius, brandmarkte bereits China und Arabien als die Quellen jener Verschwendungssucht, die den römischen Geschmack zersetzte [...]. Es war, übertragen auf den Bereich der Kunst, der althergebrachte Antagonismus zwischen ‚Atticus‘ und ‚Asiaticus‘ in der Rhetorik, bei dem das Attische für Schlichtheit und Geradlinigkeit stand und das Asiatische für einen verweichlichten, überladenen Stil.“ Gage 1993 (2001), S. 15.

<sup>977</sup> Ebd., S. 30.

<sup>978</sup> Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, Kapitel XXXVI, § 30, S. 32f.

‚düsteren, strengen, ernsten und gedeckten‘ Farben von den ‚lebhaften, blühenden, leuchtenden und glänzenden‘. Die *colores austeri* unterteilt Plinius nochmals in die ‚natürlichen‘ und die ‚künstlichen‘ Farben, das meint die in der Natur vorkommenden Pigmente und die künstlich hergestellten.<sup>979</sup> Ingeborg Scheibler bemerkte hierzu: „Die von Plinius gebildeten Gruppen waren offenbar [...] allgemein bekannt, sie bestimmen sich nach den materiellen und ästhetischen Eigenschaften der Farbmittel: Während die gedeckten *austeri* einen stumpfen Charakter hatten, besaßen die [...] *floridi* eine leuchtende Farbintensität.“<sup>980</sup> Die von Plinius genannten vier Farben – zumindest drei davon – gehören zu den *colores austeri*: Das Rot der Sinope-Erde, das er als erste Farbe der *austeri* nennt, und das Weiß der Melos-Erde werden unter die natürlichen Pigmente der *austeri* subsumiert, das Schwarz des *atramentum* hingegen unter die künstlich hergestellten *austeri*. Der attische Ocker allerdings erscheint weder bei den *austeri* noch bei den *floridi*, so dass anzunehmen ist, dass Plinius ihn ebenfalls, wenn er bei der Vierfarbe erscheint, den *colores austeri* zuordnet.<sup>981</sup> Diese vier Farben – so zumindest suggeriert es Plinius, wenn er sie den *austeri* zuordnet – besitzen einen stumpfen, strengen, düsteren und ernsten Gesamtcharakter respektive Stimmungsgehalt. John Gage weist auf einen Abschnitt „über frühe Monochrommalerei“ hin, in dem Plinius „auch eine Erklärung für die Abkehr von den ‚blühenden‘ Farben Zinnoberrot und Mennige zugunsten der ‚herben‘ Farben ‚rubrica‘ (Rötel) und ‚sinopis‘ (sinopische Erde) [sucht], und zwar mit der Begründung, daß die erstgenannten Farben von späteren Künstlern als ‚zu scharf‘ empfunden worden seien.“<sup>982</sup>

Einen zweiten Hinweis auf die Vierfarbmalerei liefert Plinius in seinem 36. Kapitel, in dem er von einem Gemälde des Apelles (geb. um 370 v. Chr.), *Alexander den Großen* darstellend, berichtet: „Er malte auch Alexander den Großen mit dem Blitz in der Hand im Tempel der Artemis zu Ephesos für zwanzig Talente Gold. Es scheint, als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein – die Leser mögen bedenken, daß all dies <nur> mit vier Farben erzielt wurde.“<sup>983</sup> Diese

<sup>979</sup> Siehe hierzu Scheibler 1978 (1997), S. 371; Lersch 1981, Sp. 164; Gage 1993 (2001), S. 30.

<sup>980</sup> Scheibler 1978 (1997), S. 371. – Hingegen geht Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska davon aus, dass Plinius gerade kein „koloristisches Kriterium“ meinte, um die *colores floridi* von den *colores austeri* zu differenzieren. Sie versucht – nicht sehr überzeugend – nachzuweisen, dass die *colores floridi* sich von den *colores austeri* dahingehend unterscheiden, dass erstgenannte Lasurfarben, die anderen Deckfarben gewesen sein sollen. Ihre Interpretation hat eine Synonymisierung der *colores floridi* mit den *colores clari* und der *colores austeri* mit den *colores spissi* zum Ziel. Lepik-Kopaczyńska 1958, S. 82, 84, 89.

<sup>981</sup> Zu den *austeri* siehe Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, Kapitel XXXVI, § 30-39, S. 32-40. – Zu den *floridi* gehören bei Plinius: Zinnober, Armenischblau, Drachenblut, Berggrün, Indigo und Purpur. Ebd., § 30, S. 32f. – Auch John Gage bringt die Vierfarben mit den *colores austeri* in Verbindung. Gage 1993 (2001), S. 30. – Ingeborg Scheibler hingegen weist darauf hin, dass die vier Farben nicht mit den *colores austeri* „identisch“ sind, mit dem nicht allzu überzeugenden Argument, dass die *austeri* „auch die grünen Kreiden und das schon in älterer Zeit bekannte Ägyptischblau“ umfassen würden. Scheibler 1974, S. 95.

<sup>982</sup> Gage 1993 (2001), S. 30. – Er bezieht sich auf Liber 39, Kapitel 39.

<sup>983</sup> „Pinxit et / Alexandrum Magnum fulmen tenentem in tem- / plo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. digiti / eminere videntur et fulmen eytra tabulam esse – / legentes meminerint omnia ea quattuor colori- / bus facta“. Plinius, *Naturalis*

Erwähnung knüpft zunächst an die bekannten, bereits zu *topoi* gewordenen Überlieferungen täuschender Naturnachahmung an, wie beispielsweise an die Geschichte, dass Vögel an den gemalten Trauben des Zeuxis gepickt hätten, oder an die Überlieferung, dass Zeuxis den gemalten Vorhang des Pharrasios beiseite schieben wollte. Hier nun, bei Apelles' *Alexander*-Bild, wird die täuschende Nachahmung ausdrücklich mit der Vierfarbmalerie verbunden.

Auch Cicero befasst sich mit der Vierfarbmalerie der Griechen. In einem Vergleich zwischen Malerei und Rhetorik bezieht er sich in seinem *Brutus* auf die Vierfarbmalerie, ohne allerdings die Farbwerte eigens aufzuzählen. „Ein ähnliches Verhältnis [wie bei der Rhetorik] lässt sich auch in der Malerei beobachten. Hier loben wir Zeuxis, Polygnot und Timanthes, sowie bei jenen, die nicht mehr als vier Farben verwendet haben, den Umriß und die Zeichnung. Bei Aetion aber, Nikomachos, Protogenes, Apelles, da ist bereits alles vollkommen. Und vielleicht zeigt sich dasselbe auch bei allen anderen Dingen. Nichts ist gleich bei seiner Erfindung schon vollkommen.“<sup>984</sup> Diese Textstelle steht allerdings im Widerspruch zu Plinius, denn die Vierfarbmalerie wird von Cicero mit den älteren Malern verbunden sowie mit der Fähigkeit der Handhabung des Konturs und der Zeichnung und damit der „Formgebung und Linienführung“<sup>985</sup>. Nun erwähnt aber Cicero gerade die jüngeren Künstler, die Plinius als Vierfarbmaler bezeichnete, und weist ihnen den Grad an *Vollkommenheit* zu, den – so zumindest legt es der letzte Satz nahe – die Vierfarbmaler Zeuxis, Polygnot und Timanthes noch nicht erreicht hätten, da „[n]ichts [...] gleich bei seiner Erfindung schon vollkommen“ sei, was zumindest suggeriert, dass Cicero für eine zu erreichende *Vollkommenheit* mehr als vier Farben für notwendig erachtet. Inwieweit die Textstelle nun einen archäologisch begründbaren Wahrheitsgehalt hat, mag der Archäologie sowie der Klassischen Philologie vorbehalten bleiben<sup>986</sup>; für den vorliegenden Zusammenhang ist sie

---

Historiae, Liber 35, Kapitel XXXVI, § 92, S. 74-77. – Diese „Vortäuschung plastischer Erscheinungen in der Fläche“ muss, so Ingeborg Scheibler, „so geläufig sie dem modernen Betrachter ist, für den antiken Kunstliebhaber etwas Erstaunliches geblieben sein.“ Scheibler 1978 (1997), S. 374.

<sup>984</sup> „Similis in pictura ratio est; in qua Zeuxim et Poly- / gnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus / quam quattuor coloribus, formas et liniamenta lauda- / mus; et in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle / iam perfecta sunt omnia. et nescio an reliquis in rebus / omnibus idem eveniat: nihil est enim simul et inven- / tum et perfectum.“ Cicero, *Brutus*, 18, 70f., S. 52f.

<sup>985</sup> Scheibler 1974, S. 94.

<sup>986</sup> Ingeborg Scheibler schlägt für die Deutung der beiden im Widerspruch stehenden Textstellen Folgendes vor: „Man hat für Plinius auch eine Abhängigkeit von Cicero in Form einer «platten Verwechslung» erwogen. Will man so weit nicht gehen, wäre immerhin denkbar eine Abhängigkeit beider von dritten uns verlorenen Nachrichten, die Cicero und Plinius in ganz verschiedenem Sinn und Zusammenhang verwerteten: Cicero spricht von den Entwicklungsstufen eines bestimmten *genus* in der Kunst, Plinius geht es dagegen um die exakte Angabe der von den Malern verwendeten Pigmente in naturwissenschaftlichem, sachkundigem Rahmen. Angenommen, die Kunde von einer strengen Vierfarbenmalerei ist kein Bildungstopos, sondern basiert auf konkreten, Plinius vertrauten Überlieferungen, so könnte Cicero in seiner Bemerkung zweierlei Sachverhalte zusammengezogen haben, nämlich den des *simplex color* der älteren Malerei und denjenigen der speziellen Maltechnik der Vierfarbenmalerei, die sich bis in das vierte Jahrhundert fortsetzte. Immerhin ergibt sich aus dieser Aporie, dass Plinius' Bemerkungen zum Vierfarbencolorit nicht ausreichen, uns eine Vorstellung von der Farbgebung der späten klassischen Meisterwerke zu geben.“ Ebd.

dahingehend bedeutsam, als dass ein großer Teil der Theoretiker des 18. Jahrhunderts sich diese Stelle zu Nutze machten und damit – das sei vorweggeschickt – das ‚antike Testament‘ des *Vollkommenheits*-Argumentes begründeten, das sie mit der Vierfarbmalerie der griechischen Maler verbanden.

## 2. Forschungsstand und Fragestellung

Die Forschung hat sich bisher nur vereinzelt mit der Vierfarbrezeption im 18. Jahrhundert auseinandergesetzt. Es wurde allgemein auf die Verwendung einer Vierfarbpalette hingewiesen, ohne dass auf deren tatsächliche farbgestalterische Wirksamkeit, deren Anwendungsbereich, deren koloristische Erscheinungsform und deren kontextuelle Bewertung hinreichend eingegangen worden wäre. Man gelangte bisher zu dem Schluss, dass die Rezeption im 18. Jahrhundert mit den primärtriadischen Farbwerten (Gelb – Rot – Blau) – unter Hinzunahme von Schwarz und Weiß und den hieraus entstehenden Mischungen, wie beispielsweise auch Orange und Grün – gleichzusetzen sei.<sup>987</sup> Zwar nennt Birgit Rehfus-Dechêne einige Bildbeispiele, so als frühestes das *Selbstbildnis* von Anton Raphael Mengs von 1773<sup>988</sup>, das „die Rezeption der antiken Vierfarbenlehre vor Augen“ stelle, was aber meines Erachtens nicht mit einer tatsächlichen Vierfarbinterpretation in Zusammenhang steht. Abgesehen davon, dass bei diesem Beispiel noch eine dominierende primärtriadische Farbkomposition vorherrscht sowie Orange und (Oliv-)Grün eingebunden sind, geht Birgit Rehfus-Dechêne von einer in der Zeit theoretisch formulierten Erweiterung der Farbpalette aus. So konstatiert sie: „Führt man sich angesichts der Farbwahl in Mengs Gemälde die Rezeption der antiken Vierfarbenmalerei vor Augen, wird eine Entsprechung sichtbar und eine weitere Bedeutungsebene tut sich auf. Zu dem in der Vierfarbenmalerei verwendeten Gelb (Ocker) und Rot zwischen Weiß und Schwarz ergänzte man [...] Blau, weil es aus Weiß und Schwarz mischbar ist. Grün ist aus Gelb und Blau zu gewinnen und kann mithilfe von Schwarz zu einer «strengen» Farbe gemacht werden. Die Ordnung der Farben seit dem 17. Jahrhundert zwischen Weiß und Schwarz nach ihrer Helligkeit respektive Dunkelheit (Weiß-Gelb-Rot-Blau-Schwarz) konnte deshalb bis zu ihrer weiteren naturwissenschaftlichen Begründung und Systematisierung gegen 1800 als der Vierfarbenlehre so adäquat gesehen werden, daß man diese nicht kopieren, nicht bei «einfacher Nachahmung» stehen bleiben mußte,“<sup>989</sup> so die Hauptthese von Birgit Rehfus-Dechêne. Sie setzt dementsprechend die Rezeption der antiken Vierfarbtheorie im 18. Jahrhundert mit der „Trias zwischen Weiß und Schwarz“ (also Gelb, Rot und Blau) gleich, nimmt deren

---

<sup>987</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 22, 49-53, 72; Dittmann 1987, S. 265f., 271, 279f.; Gage 1993 (2001), S. 34-38; Boskamp 2009, S. 93-99.

<sup>988</sup> 1773, Öl auf Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung.

<sup>989</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 52f.



Mischungen (zum Beispiel Orange, Grün, Violett etc.)<sup>990</sup> an und kommt folglich zu einer weitaus größeren Palette, als es die Vierfarbüberlieferung vorgibt. Für den „reifen Klassizismus“ – hierzu zählt sie Werke von Gavin Hamilton, Benjamin West und Jacques-Louis David, sieht sie die antike Vierfarbmalerei „in deutlicherem Umfang als im Frühklassizismus“ (als noch bei Mengs) gegeben, wenngleich sie ebenfalls eine größere Farbpalette als zugehörig annimmt.<sup>991</sup> Lorenz Dittmann nähert sich im Anschluss an Birgit Rehfus-Dechêne nun phänomenologisch der Vierfarbrezeption und fragt nach deren tatsächlichem Anwendungsbereich im Kolorit. Er ist der einzige, der in Jacques-Louis Davids *Sabines* (**Abb. 28**) von 1799 die „konsequenteste Neuanwendung“ aus koloristischer Sicht sieht, ohne die Rezeption der antiken Vierfarbmalerei im Fallbeispiel mit der Primärfarbtrias deckungsgleich zu setzen.<sup>992</sup>

John Gage hingegen versucht den Anwendungsbereich der Vierfarbmalerei über die Frage, wie sich „die Künstler des 18. Jahrhunderts die Anordnung der Palette des Apelles“ vorstellten, aufzuzeigen. Nach Benennung mehrerer Bildbeispiele – meist Gemälde, die den antiken Maler Apelles beim Malen zum Gegenstand haben – kommt er zu dem schon von Birgit Rehfus-Dechêne gezogenen Schluss, dass die Vierfarbinterpretation mit den Paletten des 18. Jahrhunderts und deren eigenen Farbwerten übereinstimmen würde.<sup>993</sup> John Gage folgert hieraus, dass es „verschiedenen Künstlern des 18. Jahrhunderts, die Apelles bei der Arbeit darstellten, [ebenfalls] gefiel [...], wie den Künstlern der Renaissance], ihn zu einem der ihren zu stilisieren“<sup>994</sup>, da sie in der Farbgebung dieser Darstellungen „mit einer alles andere[n] als begrenzten Palette“<sup>995</sup> arbeiteten, vor allem nicht auf Blau oder Grün verzichteten, denn „als die rot-gelb-blaue Primärfarbttrias unter den Theoretikern der Kunst [im 18. Jahrhundert] allgemeine Gültigkeit erlangte, sollte auch Plinius' Darstellung ganz in ihrem Sinne gedeutet werden.“<sup>996</sup> Zwar ist es aufschlussreich, nach den Darstellungen zu fragen, die Apelles beim

<sup>990</sup> Ebd., S. 53.

<sup>991</sup> Ebd., S. 72. – „Blau wurde [...] von den Interpreten der Vierfarbenmalerei ergänzt, weil es (als Blaugrau) aus der Mischung von Weiß und Schwarz zu gewinnen ist. Aus Blau und Gelb und aus Schwarz und Gelb entsteht Grün, das damit ebenfalls legitimiert war, aber überwiegend als Landschafts- und Architekturfarbe Verwendung fand.“ Ebd.

<sup>992</sup> Dittmann 1987, S. 280.

<sup>993</sup> Birgit Rehfus-Dechêne erscheint zwar in John Gages Literaturverzeichnis, eine Auseinandersetzung oder Verweis auf ihr Ergebnis der Interpretation der Vierfarbtheorie erfolgt aber nicht.

<sup>994</sup> Gage 1993 (2001), S. 36.

<sup>995</sup> Er führt beispielsweise die vielfarbige Darstellung von Giovanni Battista Tiepolo (*Alexander und Kampaspe in der Werkstatt des Apelles*, um 1736/37, Öl auf Leinwand, 42 x 54 cm, Paris, Musée du Louvre) an. In der Gesamtfarbigkeit allerdings ist Tiepolo keineswegs mit der tatsächlichen Rezeption der antiken Vierfarbmalerei im 18. Jahrhundert in Verbindung zu bringen, da es eine weitaus vielfärbigere und buntfarbigere Farbverwendung zeigt, wenngleich John Gage wiederum dies als Argument der erweiterten Interpretation des 18. Jahrhunderts zu deuten sucht (unter Hinzunahme des Gemäldes von Tizians *Venus Anadyomene*) und folgert lapidar, dass „keiner der beiden Maler“ der Vierfarbpalette des Apelles „Bedeutung beigemessen“ habe, „denn Tizians Meer ist blaugrün, und Tiepolo zeigt Apelles selbstredend mit einer gut bestückten Palette in der Art des 18. Jahrhunderts, wie er sie selbst verwendete“. Gage 1993 (2001), S. 23.

<sup>996</sup> Ebd., S. 36. – Mit dieser Übertragung gelangt John Gage auch zu der Annahme, dass bei der Interpretation der Vierfarblehre „ein Gelehrter des 18. Jahrhunderts [...] ausgerechnet [hat], daß alleine die hier genannten vier Farben insgesamt 819 Spielarten ergeben konnten.“ Ebd., S. 30. – Mit dem Gelehrten ist Tobias Mayer gemeint, den er in der dazugehörigen Anm. nach Bertrand, E., *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, 1893, S. 139 zitiert. –

Malen zeigen, hierin aber den Beweis für die Rezeption der antiken Vierfarbmalerie zu sehen, wie John Gage es vornimmt, ist keine hinreichende Begründung. An dieser Stelle ist prinzipiell zu fragen, inwiefern ein begrenzter ikonografischer Gegenstand Aussagen einer koloristischen Erscheinungsweise zulässt. John Gage betrachtet in seiner Fragestellung nur sehr begrenzt die Farbgestaltung des Gemäldes; vielmehr geht er thematisch-ikonografisch vor und sucht die Anzahl der dargestellten Farbtöpfe beziehungsweise die Anzahl der angemischten Pigmente auf der dargestellten Palette als Argument für die Interpretation, Anwendung oder Nichtanwendung der Vierfarbrezeption heranzuziehen. Hinzu gesellt sich ein Grundproblem innerhalb seines Ansatzes – das im Übrigen auch das gesamte Kapitel seiner Publikation „Die Palette als Mutter aller Farben“ durchzieht:<sup>997</sup> John Gage differenziert nicht zwischen dargestellten Pigmenten respektive Farben und deren koloristischer Erscheinungsweise. Christof Wagner hat gegen diese Vorgehensweise bereits schärfer Position bezogen: „Indem Gage die ‚Palette‘ als Leitfossil für die Frage nach der Farbordnung in verschiedenen Jahrhunderten benutzt, übergeht er nicht nur ein weiteres Mal die Unterscheidung zwischen Pigment und Kolorit, sondern übersieht geflissentlich, daß diese Idee vom ästhetischen Rang der Palette historisch gesehen ein Anachronismus ist. [...] Darüber hinaus manövriert sich Gage mit seiner Idee von der Palette ‚als Mutter aller Farben‘ in ein Paradox: Indem er argumentiert, daß ‚das Verhältnis der Farbtöne auf der Palette ein ähnliches Verhältnis der Farben beim Motiv *nach sich zog*, das diese Maler darstellten‘, verkehrt Gage Ursache und Wirkung im Verhältnis von Bild und Palette.“<sup>998</sup>

Neben dieser Vorgehensweise haben die angeführten Bildbeispiele bei Gage nicht mehr als referenziellen Charakter. Das Kunstwerk steht im Dienst der Illustration einer Theorie, ohne dass das Werk selbst als künstlerischer Gegenstand ernst genommen wird. Neuerdings hat sich Ulrike Boskamp im Anschluss an Gage mit der französischen Interpretation der antiken Vierfarbmalerie um die Mitte des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt, um ebenfalls das Primärfarbentrias-Argument zu stärken.<sup>999</sup>

Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass das späte 18. und beginnende 19. Jahrhundert seine eigene Interpretation der antiken Vierfarbmalerie vor allem in der koloristischen Gestaltung von Gemälden der Gattung *Historia* vorgenommen hat und dass diese weitaus reicheres Anschauungsmaterial bieten als

---

Anzumerken ist aber, dass der Astronom und Mathematiker Tobias Mayer (1723–1762) sich nicht auf die Vierfarben der Antike bezieht, sondern von den triadischen Farben als Grundfarben ausgeht: Rot, Gelb und Blau, „und wählt die Pigmente Zinnober, Königsgelb und Bergblau als deren Vertreter aus. Weiss und Schwarz, die er in einem ersten Ordnungsversuch noch als Grundfarben angesehen hatte, bezeichnet er jetzt nur noch als Vertreter von Licht und Finsternis, durch welche die Farben aufgehellt oder verdunkelt werden könnten.“ Er errechnet die unterschiedlichen Mischungen und erhält hieraus eine Anzahl von insgesamt 819 unterscheidbaren Farbtönen, „nämlich 91 ‚colores perfectos‘, 364 mit Weiß aufgehellte sowie 364 mit Schwarz abgedunkelte Farbtöne. Zu Tobias Mayer siehe Matile 1973, S. 68-72; Lersch 1981, Sp. 212.

<sup>997</sup> Gage 1993 (2001), S. 177-189.

<sup>998</sup> Wagner 1997, S. 210.

<sup>999</sup> Boskamp 2009, S. 93-99.

ein begrenzter ikonografischer Gegenstand. Hierfür ist es notwendig, die koloritgeschichtliche Untersuchungsmethode der phänomenologischen Beschreibung anzuwenden, denn erst durch die Analyse der Phänomene der Farbgestaltung kann die Rezeption der Vierfarbmalerie in der klassizistischen Malerei aufgezeigt und nach der koloristischen Eindeutigkeit und nach deren Merkmalen gefragt werden, die umfassender, teilweise ‚wörtlicher‘, textnaher, konsequenter und eigenständiger ist, als beispielsweise John Gage es ihr zuspricht. Würde man nämlich die erweiterte Farbpalette und deren Mischungen, die Birgit Rehfus-Dechêne und John Gage vorschlagen, als Maßstab und Kriterium der Vierfarbrezeption akzeptieren, so könnten nahezu sämtliche Gemälde der Zeit, die eine Vielfarbigkeit besitzen, als Rezeption der Vierfarbe herangezogen werden. Die Rezeption der antiken Vierfarbmalerie in der klassizistischen Malerei, so die These, ist jedoch eine genuin eigenständige und unterscheidet sich von den Konzepten der Farbenlehren des 18. Jahrhunderts.

Es soll demnach weder der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Antike zu einem bestimmten Zeitpunkt tatsächlich nur mit vier Farben ihre Gemälde schuf, noch inwieweit und ob die Vierfarbmalerie in der Antike überhaupt existierte<sup>1000</sup>, sondern es ist entschieden nach deren Rezeption im 18. und

---

<sup>1000</sup> Hierzu siehe Scheibler 1974; Scheibler 1978; Scheibler 1978 (1997); Bruno 1977; Gage 1993 (2001), S. 15, 29-32 (jeweils mit weiterführender Literatur). – Ingeborg Scheibler nennt im Anschluss an Winter als Beleg für die Existenz der griechischen Vierfarbmalerie das *Alexandermosaik* aus Pompeji, das seit seiner Entdeckung im Jahre 1832 – und damit gerade den Künstlern des 18. Jahrhunderts nicht zur Verfügung stand – als zentrales Beispiel für die Vierfarbmalerie: „In der Tat ist die Farbgebung des Alexandermosaiks bei allem Nuancenreichtum auf die erwähnten vier Grundfarben zurückzuführen, obgleich sie selbst nur an wenigen Stellen rein in Erscheinung treten; zur koloristischen Gesamtwirkung des Bildes tragen vielmehr vor allem die braunen, gelblich-grauen und rostroten Mischöne dieser Grundfarben bei.“ Scheibler 1974, S. 93. – Dem schließt sich Bruno an und zieht darüber hinaus bemalte Grabmäler in Lefkadia (Griechenland) und Kazanlak (Bulgarien, um 300 v. Chr.) heran. John Gage hingegen stellt verschiedene Meinungen vor, die das *Alexandermosaik* als Beispiel für die Vierfarbe ausschließen, da im Gewand Alexanders wie auch in den dargestellten Pflanzen einige grüne Steine enthalten seien, und führt „das Fragment einer Tafelmalerie aus Saqqâra in Ägypten“ aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. als Beispiel für die tatsächliche Anwendung der Vierfarbe an. Gage 1993 (2001), S. 36, 274, Anm. 17, Abb. S. 19, Nr. 7. – Bruno brachte die Vierfarbmalerie mit vorsokratischen Gedanken in Verbindung, indem er den vier Farben die vier Elemente zuwies. Bei dieser Elemententheorie der vier Grundfarben (Schwarz, Weiß, Rot und *ōchron*, „eine unklare Bezeichnung, die man verschiedentlich mit einem ganzen Spektrum von Farbtönen von Rot über Gelb bis Grün in Zusammenhang gebracht hat“, Gage 1993 (2001), S. 12) wurde immer auf Empedokles als Ausgangspunkt hingewiesen, mit der Einschränkung, dass man die vier Farben nicht sicher den Elementen zuweisen kann (auch Matile 1973, S. 12, 286, Anm. 5 mit weiterführender Lit.; Rehfus-Dechêne 1982, S. 50, Anm. 130; Gage 1993 (2001), S. 12). John Gage entgegnet allerdings, dass sich „in den erhaltenen Fragmenten“ der Schriften von Empedokles „kein Hinweis hierauf“ finde; „vielmehr ist die Tatsache, daß er im 28. Fragment in bezug auf die Palette des Malers den Begriff ‚vielfarbig‘ (‚polychroa‘ [...]) verwendet, ein Indiz dafür, daß er sich keinerlei farblicher Einschränkung in der Werkstattarbeit bewusst war.“ Gage 1993 (2001), S. 29. Von Empedokles ausgehend setzte die Diskussion über die Vierfarbtheorie von Demokrit und Platon bis Aristoteles ein. John Gage betont aber, dass „[o]ffenbar erst im 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. – bei Aetios (*Abriß der Physiklehre*, I, 15.8) und Galen (*Über die Lehre des Hippokrates*, I, 2) sowie in der pseudoaristotelischen Schrift *De mundo* (Über die Welt) – [...] überhaupt eine gewisse Einigkeit darüber [herrschte], daß es vier Grundfarben gab, die mit den Elementen verbunden waren, und zwar Schwarz, Weiß, Rot und Gelb“. Die Verbindung der Elemente mit den vier Farben sieht Gage demnach in früheren Zeiten nicht gegeben. Hingegen sieht er die „vielversprechendste Erklärung für die Vierfarbentheorie des Plinius in der Lehre des Hippokrates von den vier ‚humores‘, den Grundsäften des Körpers, die sich, so glaubte man, in den Farben des menschlichen Gesichts spiegelten. Denn Apelles galt als ein herausragender Maler der menschlichen Haut [...]. Nach der medizinischen Lehre des Hippokrates, der ein um wenige Jahre älterer Zeitgenosse des Apelles war, bestand der Mensch aus vier Hauptsäften: Blut (Rot), Schleim (Weiß) und gelber sowie schwarzer Galle, welche in vollkommen ausgewogener Mischung einen ebenso vollkommen ausgewogenen Organismus ergaben. Im Korpus der Hippokratischen

beginnenden 19. Jahrhundert zu fragen. In einem ersten Schritt wird von den Gemälden und deren Farbgebung selbst ausgegangen, um die neue Reduktion der Farbwelt in der Bildwelt aufzuzeigen, um diese im Anschluss daran mit den theoretischen Texten der Zeit in Verbindung zu bringen. Exemplarisch an Schmidt und unter Hinzuziehung paradigmatischer Bildbeispiele wird aufgezeigt, dass die antike Vierfarbmalerie in die Farbgestaltung des 18. Jahrhunderts aufgenommen wurde und dass diese Rezeption sogar in ein weit verbreitetes Phänomen mündete. Es ist nicht nur die farbgestalterische Interpretation ins Zentrum gestellt, die in einzelnen farbbeschreibenden Analysen erfolgt, sondern es ist stets auch die Frage nach der inhaltlichen Dimension der Farbverwendung im ‚Fallbeispiel‘ zu behandeln. Nur so kann nach einem thematischen Gehalt, nach einer inhaltlichen Motivation der Vierfarbmalerie selbst gefragt werden. Hiervon ausgehend können Charakteristika und Gemeinsamkeiten der Interpretation fixiert werden. Nach der phänomenologischen Beschreibung und Analyse erfolgt im zweiten Schritt die theoretische Bezugsetzung der farbgestalterischen Charakteristika zu den Texten des 18. Jahrhunderts. Hierbei kann auf die von Birgit Refhus-Dechêne, John Gage und Ulrike Boskamp erarbeiteten Ergebnisse aufgebaut werden, wenngleich diese der Ergänzung, Präzisierung und Korrektur bedürfen. So soll letztlich gezeigt werden, dass die Diskussion um die Vierfarbmalerie eine weitaus größere und wichtigere war als bisher angenommen und dass die Theoretiker der Zeit in den meisten Fällen nuancenreicher argumentierten, als es bisher gesehen wurde. An den überlieferten Textstellen (Plinius und Cicero) entzündete sich eine lebhafte Diskussion – vielfach in sich kreisend und verharrend.

Eines der Hauptprobleme stellte für das 18. Jahrhundert das Fehlen der Farbe Blau in der Vierfarbpalette der Griechen dar, einer der „Grundbestandteil[e] der neuzeitlichen Grundfarben-Trias“<sup>1001</sup>, die man nun in die Vierfarbmalerie einzubetten beziehungsweise ihn in ihr und aus ihr selbst zu erklären versuchte.<sup>1002</sup> Die koloristische Umsetzung der Malerei des 18. Jahrhunderts findet jedoch – und das sei vorweggeschickt – unter dem Einfluss der Theorie ihre eigenständige Lösung.

---

Schriften jedoch finden wir an keiner Stelle diese Lehre auf die Farbe der Haut angewandt. Angewandt wurde sie mit Sicherheit auf die vier diagnostisch relevanten Farben der Zunge [...], doch sollte sie erst im 2. Jahrhundert n. Chr. mit Galen auch auf die Gesichtsfarbe übertragen und daher den Malern der menschlichen Figur zugänglich werden.“ Gage 1993 (2001), S. 29. – Für die Rezeption der antiken Vierfarbtheorie im 18. Jahrhundert ist jedoch weder die Elemententheorie noch die Theorie von den *humores* ausschlaggebend. In keinem der folgenden theoretischen Texte der Zeit werden sie benannt oder gar in Bezug zur antiken Vierfarbe gesetzt. Diese Bezugsetzung leistete das 18. Jahrhundert nicht.

<sup>1001</sup> Dittmann 1987, S. 266.

<sup>1002</sup> Diese Einbettung des Blaus beschäftigt auch noch die Forschung des 20. Jahrhunderts. So führt John Gage die Untersuchungen von Bruno über die Farbe in der griechischen Malerei als bahnbrechend an. Ihm sei die neuartige Interpretation die Farbe Blau in der antiken Vierfarbpalette einzubetten gelungen, wenngleich er die Interpretation von Bruno anzweifelt: „das überraschende Fehlen der Farbe Blau in der Vierfarbenpalette suchte er [Bruno] unter Hinweis darauf zu begründen, daß sich bestimmten schwarzen Pigmenten der Eindruck eines Blautons abgewinnen läßt und es bei den griechischen Bezeichnungen für Schwarz und Blau tatsächlich Überschneidungen gab. [...] Das von Bruno neu aufgebrachte Argument, bei ‚atramentum‘ habe es sich möglicherweise um ein blauschwarzes Pigment gehandelt, dem durch

Dass die antike Vierfarbmalerie im 18. Jahrhundert so populär wurde – wenngleich zu bemerken ist, dass auch frühere Epochen sich schon mit dem Thema auseinandersetzten<sup>1003</sup> –, steht zunächst allgemein unter dem Vorzeichen des von Johann Joachim Winckelmann mit geprägten Nachahmungspostulat der Antike. Sein Lehrsatz der ‚Nachahmung der Alten‘, der gerade in der griechischen Kunst das vollkommene Vorbild sah, birgt mit der Nachahmung der überlieferten antiken griechischen Vierfarbmalerie zugleich ein Mittel, mit dem man glaubte, in der Malerei ebenfalls *Vollkommenheit* erreichen zu können. Die entwicklungsgeschichtliche Dimension, mit der Plinius argumentiert, den Bogen, den er zwischen Blüte und Verfall spannt, ist hierbei für das 18. Jahrhundert von besonderer Bedeutung: Denn mit der von Plinius vorgenommenen Kritik und der damit einhergehenden Abwertung der ‚römischen Vielfarbigkeit‘ konnten die Klassizisten sich in besonderem Maße identifizieren, lehnten sie doch ebenso die ‚blühende‘ Vielfarbigkeit des Barock und Rokoko ab und strebten nach einer an der Antike orientierten *Einfachheit*, nach einem vollkommenen Maß. So wie die Griechen durch die *Einfachheit* der Farbpalette zu höchster malerischer *Vollkommenheit* gelangen konnten, suchten die Maler des 18. Jahrhunderts mit der Nachahmung dieser Farbpalette ebenfalls – so zumindest die Vorstellung der Zeit – eine *einfache, ideale und vollkommene* Malerei zu erreichen.

Ein weiterer Grund, der die Hinwendung zur antiken Vierfarbmalerie bestärkte, ist auch darin zu sehen, dass in den unterschiedlichen, nun aufkommenden wissenschaftlich-physikalischen Farbenlehren des 18. Jahrhunderts und deren grafischer Darstellung durchgehend zu beobachten ist, dass diese sich gerade von der Darstellung weniger Farben hin zu vielen Farben und deren unterschiedlichen

---

Beimischung von Weiß oder durch seine Verwendung als halbtransparente Lasur eine bläuliche Wirkung abgewonnen werden konnte, mag für sich genommen überzeugend sein, trifft aber wohl kaum auf die Geschichte der griechischen Koloristik, wie sie uns bekannt ist, zu.“ John Gage argumentiert dagegen, indem er die „zahlreichen Blaupigmente“ von der „mykenischen bis hellenistischen Zeit“ anführt. „Diese waren nicht blauschwarz, sondern leuchtende, satte Blaufarben, die überwiegend aus der ägyptischen blauen Fritte hergestellt wurden, welche im Griechischen ‚kyanon‘ und im Lateinischen ‚caeruleum‘ genannt wurde. Diese Sorte von Blaufarben finden wir auf den aus der Bronzezeit stammenden Wandmalereien von Thera bis Knossos, in Mykene und Vergina sowie auf den Grabmälern aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. in Kizilbel in Lykien, dem Grab des Tauchers aus dem 5. Jahrhundert bei Paestum und auf den um 300 v. Chr. entstandenen Malereien von Lefkadia und Kanzanlak.“ Gage 1993 (2001), S. 29f.; Bruno 1977. – Auch wenn John Gage in seiner Anmerkung für die „Äquivalenz von Schwarz und Blau im Griechischen“ zwei weitere Publikationen aus dem 20. Jahrhundert benennt (Schultz 1904, S. 36; Scheffold 1963, S. 5) und allgemein auf die Bemerkungen von Felibien und Lambert hinweist, die dem Schwarz eine „Möglichkeit einer bläulichen Wirkung“ zusprechen, sowie Heinrich Meyer auflistet (siehe zu Meyers Position der Vierfarbmalerie ausführlich weiter unten), so ist zu betonen, dass gerade das 18. Jahrhundert Brunos Interpretation bereits vorwegnahm (s. weiter unten, insbesondere Gautier d’Agoty, Calau, Hirt und Meyer). – Ingeborg Scheibler ging davon aus, allerdings ebenfalls ohne die Kenntnis der Autoren des 18. Jahrhunderts, dass Blau und Grün mit den vier Farben erzeugt werden konnten, denn „durch Mischung von Schwarz und Gelb [konnte] auch ein schmutziges Grün und aus dem blaustichigen Rebschwarz mit Weiss ein helles Blaugrau gewonnen werden“ und folgert hieraus: „Die Maler hatten also innerhalb ihrer koloristischen Grenzen durchaus die Möglichkeit, Dingfarben «richtig» anzudeuten.“ Scheibler 1974, S. 97.

<sup>1003</sup> Hierzu Gage 1993 (2001), S. 30-34. – Zu Albrecht Dürers Rezeption der Vierfarben im Selbstbildnis von 1500 siehe Kopp-Schmidt 2004.

Farbwerten wandelten.<sup>1004</sup> Häufig wurde bei der Darstellung der Farben versucht, so viele Mischungen und daraus resultierend Farbtöne zu erhalten, wie sie von der ‚Natur‘ bereitgestellt wurden.<sup>1005</sup> Diese ‚naturwissenschaftlich-physikalischen‘ Methoden der Farbenlehren und die Vielzahl der genannten Farben bei gleichzeitigem Aufkommen des Nachahmungspostulats der Antike scheint die Vierfarbrezeption sowie insgesamt die Beschränkung der Farbpalette der klassizistischen Malerei mit begünstigt zu haben. Daniel Webb betont hierzu beispielsweise abwertend, dass die „Beschreibung dessen, was die Farben oder ihre Mischungen für veränderte Erscheinungen machen; [bloß] zum mechanischen Theile der Kunst [gehöre]; unser Gegenstand aber ist das Ideale derselben“<sup>1006</sup>. Daher scheint gerade die bildkünstlerische Auseinandersetzung den ‚naturwissenschaftlich-physikalischen‘ Farbenlehren entgegenzustehen, denn mit der Vereinfachung und Reduktion der Farbpalette, exemplifiziert an der antiken Vierfarbmalerei, versuchte man das *Ideale* selbst zur Darstellung bringen.

Dadurch, dass die antike griechische Malerei, das heißt genauer die Malerei der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., im 18. Jahrhundert als nachahmenswertes Vorbild postuliert wurde, entstand ein geradezu unüberwindbares Problem: Kein Werk dieser Zeit, das die Vierfarbgestaltung hätte veranschaulichen können, war erhalten – selbst Plinius stand kein Werk mehr zur Verfügung, so dass er sich auf ältere griechische Textquellen beziehen musste. Aus dem herrschenden Mangel an griechischen Originalen konnte somit weder die Frage nach dem anschaulichen Gehalt beantwortet werden noch die Frage der Anwendung, nämlich *wie* die griechischen Maler mit diesen vier Farben ihre Gemälde schufen. Diese Tatsache stellte für die Interpretation und Rezeption ein besonderes Hindernis dar, im Unterschied etwa zum Nachahmungspostulat der Form – konnte man hier doch zumindest auf skulpturale Bildwerke (oder Gemmen oder ähnliches) zurückgreifen.<sup>1007</sup> Die einzigen Hinweise auf die reine Vierfarbmalerei der Griechen waren lediglich durch die Texte der römischen Autoren (Plinius und Cicero) überliefert, so dass hierdurch a priori ein größerer Interpretationsspielraum gegeben war. Durch eine textorientierte Rezeption erfolgte die Interpretation der antiken Vierfarbmalerei und konnte so Eingang in die Bildwelt sowie in den theoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts finden.

---

<sup>1004</sup> Dies gilt sowohl für eine große Anzahl an Farbpigmenten als für die Farbtöne, ob nun als Farbenkreis, Farbenstern oder Farbenskala aufgelistet.

<sup>1005</sup> Siehe zu den Farbenlehren und Farbpaletten: Matile 1973; Lersch 1981, Sp. 210-218; Gage 1993 (2001), 153-190; Vogel von Vogelstein 1998, S. 35.

<sup>1006</sup> Webb 1766, S. 89.

<sup>1007</sup> Darüber hinaus ist es problematisch – darauf verwies beispielsweise Ingeborg Scheibler – Rückschlüsse aus der Malerei von römischen Kopien auf griechische Originale zu ziehen, zumindest „erschwert“ es dies im Verhältnis zur römischen Skulptur, „weil die römische Wandmalerei nicht so exakt zu kopieren pflegte, wie die Marmorskulptur.“ Scheibler 1978 (1997), S. 377.

### 3. Die Vierfarbgestaltung im Bild – Ihre phänomenologische Erscheinungsweise

#### 3.1 Die Vierfarbgestaltung bei Schmidts *Abschied Hektors* und die Vorbildlichkeit von Jacques-Louis David

Den Auftakt von Schmidts römischer Periode bildet das vermutlich unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom unter dem Einfluss von Jacques-Louis David entstandene Gemälde *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**).<sup>1008</sup> Im Vergleich mit *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 7**) wird die Zurückstimmung des Kolorits offenkundig. Mit nur wenigen Farben konstituiert sich das Kolorit, das zudem auf wenige Buntfarben reduziert ist. War im *Orest und Elektra*-Gemälde der primärtriadische Buntwertgebrauch koloritbestimmend, so tritt lediglich das Zinnoberrot im Gewand von Hektor als tatsächlicher Buntwert in Erscheinung. Im *Abschied Hektors* sind die Buntfarben ausdrücklich an die Figuren gebunden, die sich gegen die Tonalität der den Raum konstituierenden neutralen Farben absetzen. Hektors Gewand zeigt den einzigen lokalfarbigem Akzent, ein beinahe rein aufleuchtendes Zinnoberrot. Der abschiednehmende Protagonist ist neben seiner raumgreifenden Gestik und seiner bildbestimmenden Verortung als Bezugsinstanz für alle weiteren Personen, die sich durch Anordnung, Körperhaltung und Gestik ausschließlich auf Hektor beziehen, farbgestalterisch akzentuiert: das Rot ‚leuchtet‘ starkfarbig aus dem koloristischen Kontext heraus, obwohl es selbst gebrochen und eingetrübt ist. Im Gegensatz hierzu ist das ins bräunlich gebrochene Zinnober des Gewandes von Priamos, das auch seines Sättigungsgrades entbehrt, in Beziehung zum starkfarbigen Rot Hektors gesetzt: Denn als abgeschwächter Farbklang bezieht es sich neben der Bestimmung als Nebenfigur auf die nachlassende Lebenskraft von Priamos und dessen ‚verblassendes‘ Herrschertum<sup>1009</sup>; oder anders gesprochen: In der Klimax bei Hektor kommt dessen Kämpferwillen und seine im Leben stehende Kraft zum Ausdruck, die ihn bereit für den kommenden Kampf macht. Das Rot von Hektor wird in der Figurenparataxe gewissermaßen als Schlussakkord am rechten Bildrand nun aber weitaus stärker gebrochen als noch bei Priamos, aufgelichtet und als verfremdeter Farbwert aufgenommen, das von seinem ehemaligen Sättigungsgrad nichts mehr in sich birgt. Es tritt nochmals im Untergewand der die Hände erhebenden Frauenfigur, Cassandra, und dem Mantel des den Helm bereithaltenden Knaben am rechten Bildrand verfremdet als bräunlich gebrochenes Lachsrot auf sowie im Federbausch des Helms selbst, der in mittlerer Positionierung zwischen beiden Figuren das Heraustreten aus dem Familienkreis und gewissermaßen die Realisierung des Abschieds impliziert. Gerade die Akzentuierung der

<sup>1008</sup> Siehe zum Bild auch das Kapitel: B III. Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

<sup>1009</sup> Das abgeschwächte Rot bei Priamos steht in Beziehung zum Sitzmotiv: Priamos ist der einzige der Dargestellten, der auf der schräg stehenden Kline Platz genommen hat, was seine nachlassende Kraft, aber auch den familialen Kontext bestimmt. Noch auf einem hoheitsvollen Suppedaneum hat er seinen linken Fuß aufgestellt und hält eher kraftlos seine abschiedgebende Hand Hektor hin respektive Hektor greift aktiv nach derjenigen des Vaters.

‚säulenartigen‘ Rahmung, die das Rot in seiner abgeschwächten Variante an dieser Stelle übernimmt, verbindet somit den Helden mit seinem kommenden Heraustreten. Der ‚Weg‘ wird farb- und formkompositorisch imaginiert – nicht etwa über eine tatsächliche bildimmanente Handlung.

Ähnlich, wenn auch in entgegengesetzter Weise, ist die Gewandfarbigkeit der Frauen zu charakterisieren. Andromache, Hektors Frau, ist nah an ihn herantretend, berührt ihn zärtlich und blickt abschiednehmend in Gewissheit, dass es auch ihr letzter Abschied ist, zu Hektor auf. Als die Nahestehendste im familialen Verband ist sie mit dem hellfarbigsten Gewand und Inkarnat charakterisiert. Ihr weiß aufleuchtendes Untergewand wird von einem zart bläulich-grau-weißen Obergewand akzentuiert. Das Weiß, auch wenn es nicht rein und gesättigt und mit zaghaften ockerhaltigen Eintrübungen in den Schattenbereichen durchsetzt ist, nimmt dennoch im Gesamtkolorit betrachtet Bezug zum Rot von Hektor, da es als Weißwert – zwar abgeschwächt, aber dennoch Sättigung suggerierend – hervortritt. In umgekehrter Weise verhält sich die Gewandfarbigkeit der Frauen zur Gewandfarbigkeit der Männer: Die Dienerin, die als Rückenfigur gegeben und vor den Augen des Betrachters nicht einsehbar den gemeinsamen Sohn Astyanax in ihren Armen hält, ist aus der Gewandfarbe Andromaches entwickelt, nun im Buntanteil etwas gesteigert. Ihr weißes Untergewand, noch im Farbwert demjenigen der Andromache angeglichen, wird im Übergewand zu einem Blauweiß gewandelt.

Ordnet Schmidt den beiden männlichen Figuren – Priamos und Hektor – Rottöne zu, so werden den Frauengestalten – Andromache und ihrer Dienerin – ins Weißbläulich gehende Farbwerte zugewiesen, so dass ein nahezu zweitaktischer Farbrhythmus entsteht. Das abgeschwächte, ins Bräunlich gebrochene Lachsrot findet sich, wie oben bemerkt, in den beiden Randfiguren rechts, so dass dieser Rhythmus dort wieder aufgegriffen eine farbkompositorische Rahmung evoziert. Cassandra ist hierbei – neben ihrer kompositorischen Stellung im Bild – aufgrund der Farbgebung ihres Gewandes als Überleitungsfigur charakterisiert, indem sie als einzige Blau- und Rottöne miteinander vereint. Das Zusammentreffen der Farbklänge – des ansonsten separierten Farbakkordes Rot/Blau – kulminiert inhaltlich im Affekt der seherischen Klagenden. Eine Ausnahme übernimmt die vermehrt im Hintergrund, zwischen Andromache und ihrer Dienerin, befindliche Frauenfigur, deren Gewandfarbigkeit aus dem umgebenden Raum entwickelt ist. Ihre in Braunocker gehaltene Farbigkeit drängt sie weiter zurück, so dass sie gewissermaßen als Nischenfigur die Zugehörigkeit zu Andromache und ihrer Dienerin unterstreicht. Die im Schatten befindlichen männlichen Figuren am linken Bildrand hingegen bestimmen die dunkelsten Farbwerte, die in ihrem Dunkelanteil durchweg gesättigt sind. In tiefem Dunkel mit kaum wahrnehmbaren dunkelblauen Anteilen findet sich hier eine beinahe schwarze Gewandfarbigkeit, die den Innenraum mit Hilfe der architektonischen Elemente durch die Dunkelzone abschließt. Rechts hingegen erscheint im sich nach außen öffnenden Rundbogen ein eingetrübtes, abgeschwächtes,



helles Weißblau des Himmels, dessen Farbton aus dem Gewand der Andromache entwickelt ist und mit der Bogenarchitektur des Portals die Leserichtung auch farblich bestimmt. Der strenge und relativ karge bühnenartige Innenraum hingegen, von dem die Buntwerte der Figuren sich besonders deutlich abgrenzen, ist in einem hellen Ockerbraungrau gehalten, das sich nur in den Raumschatten, beispielsweise in den Nischen an der Rückwand oder dem Schlagschatten der Säule, in ein aus dem Farbwert entwickeltes Umbraocker verdichtet, aber auch hier der Sättigung entbehrt. Dieses Ockerbraungrau dominiert als Farbton wie auch als Flächenton die Szenerie und bindet die Dargestellten zusammen.

Zieht man zur näheren koloristischen Bestimmung des *Hektor*-Bilds den *Serment des Horaces*<sup>1010</sup> (**Abb. 19**) von Jacques-Louis David hinzu, so offenbart sich dessen Vorbildlichkeit: Schmidt wird, wie alle Maler in Rom, die Inkunabel der französischen akademischen Malerei 1785 in Davids römischem Atelier gesehen haben.<sup>1011</sup> Charakteristisch für Davids Farbgestaltung ist ebenfalls die rein gegenstands- und figurenbestimmte Buntfarbigkeit, die die Farbigkeit des Raumes nicht affiziert.<sup>1012</sup> Darüber hinaus liefert David das Vorbild für die Reduktion der Buntfarben selbst: Mit nur wenigen Farbwerten entfaltet sich das Figurenkolorit in einer neutralfarbigen Raumfolie.

Im *Serment des Horaces* steigert sich das umbrastisch gebrochene Zinnoberrot der Männer zum kräftigsten Lokaltönen, das seine größte Flächenausdehnung im Mantel des Vaters erhält, ihm hiermit auch seine Wertigkeit im familialen Kontext zuweist. Dieses Rot erfüllt, wie Birgit Reffus-Dechéne feststellte, ganz die Forderungen des *Sublimen*, denn, so forderte Edmund Burke, „die Farben des erhabenen Gemäldes [sollen] traurig und dunkel sein, weshalb angenehme, fröhliche Farben darin keinen Platz haben; ausgenommen ist aber ein kräftiges Rot. Rot galt seit der Antike (Platon) als schönste Farbe und ist deshalb trotz seiner Starkfarbigkeit legitimiert.“<sup>1013</sup> Die Farbigkeit der Männer klingt gebrochen in den Frauengestalten nach: So wird aus dem dunklen Grau-Indigo des Rockes des ersten Sohnes ein schwächerer Klang im Untergewand der Mutter, das wärmer erscheinende gelblich umbrastische Weiß des Umhängemantels des ersten Horace wird zu einem kühleren, ins Grau gebrochenen Weiß bei Camilla. Das Zinnober der Männer wandelt sich zu Rosabraun. Der Helm des

---

<sup>1010</sup> Der Konflikt über die Vorherrschaft der Römer oder Etrusker wird durch einen Wettkampf zweier stellvertretender Familien, der Horatier und Curatier, ausgetragen. David, der die Horatier vor dem Kampfe beim Schwur zeigt, den Vater mit seinen drei Söhnen, thematisiert zugleich über die Frauengestalten den inhärenten Konflikt. Denn beide Familien stehen in familiärer Konstellation: Sabina, Schwester des Curatius, ist mit einem Horatier verheiratet, Camilla, Schwester der Horatier, ist hingegen mit einem Curatier verlobt, und dieser wiederum ist ein Freund ihres Bruders. Wie auch der Ausgang entscheidet, für beide Familien ist die Tragödie bereits vorprogrammiert.

<sup>1011</sup> Siehe das Kapitel: A II 1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

<sup>1012</sup> Siehe das Kapitel: B II Die Rezeption der Grundfarbentheorie von Anton Raphael Mengs.

<sup>1013</sup> Ausgenommen „a strong red“. Lersch 1981, Sp. 221; Reffus-Dechéne 1982, S. 71; Gage 1993 (2001), S. 15. – Die Verwendung der Lokalfarbe Rot ist darüber hinaus in farbkonografischer Hinsicht hier mit dem kämpferisch-marsianischen Element in Verbindung zu setzen.

zweiten Horatiers und der Umhängemantel des dritten erscheinen in einem umbrastischen Goldocker, das im Mantel der Mutter als ein senfig eingetrübtes Ockergelb nachklingt. Eine ganz ähnliche Farbabstufung findet sich im *Hektor*-Bild: Das Zinnoberrot von Hektors Mantel schlägt, wie oben gezeigt, den kräftigsten Lokalwert an, tritt leicht abgeschwächt dann wieder im Gewand des Vaters auf und klingt am rechten Bildrand im Gewand des Knaben und dem Untergewand von Cassandra ins weißlich Lachsfarbene gebrochen nach. Schon Birgit Reffus-Dechêne sieht in der abgeschwächten Wiederholung in den untergeordneten Bereichen ein Merkmal des ‚reifen‘ Klassizismus<sup>1014</sup>, die sich auch mehrfach in praktischen Anweisungen des 18. Jahrhunderts findet.<sup>1015</sup>

Das *Hektor*-Bild erweist sich nicht nur in koloristischer Sicht<sup>1016</sup>, sondern auch im Hinblick auf formal kompositorische Elemente als ein Exempel der Adaption der Errungenschaften des französischen Klassizismus. Jedoch bahnt sich hier bereits die genuin ‚deutsche‘ Umdeutung der strengen französischen Farbgestaltung an, die sich im Verlaufe von Schmidts italienischem Aufenthalt immer deutlicher formuliert. Denn obwohl David keine einzige Farbe in ihrer ihr eigentümlichen Reinheit verwendet, erscheinen sie im Verhältnis zu Schmidts Farben leuchtender, strenger und reiner, was bei David unter anderem auch mit der Behandlung des *idealischen Helldunkels* in Zusammenhang steht, welches bei Schmidt ausbleibt. Im Ausbleiben dessen ist ein Merkmal des deutschen Klassizismus fassbar, das weiterreichend auf die *tonos*-Diskussion im 18. Jahrhundert verweist und im römischen Frühwerk gerade im *Hektor*-Bild seinen Anfang hat.<sup>1017</sup>

Die von David ausgehende Reduktion der Farben im Kolorit und die Beschränkung der Buntfarbwerte auf spezifische Farbwerte sind als ein Versuch respektive als eine Interpretation der antiken Vierfarbmalerei zu deuten.<sup>1018</sup> Wie David in seiner dominierenden Farbigkeit von umbrastischem Weiß, Zinnoberrot, Braunocker und Schwarz mit ihren tonalen Abstufungen, lässt auch Schmidt mit dieser reduzierten Farbpalette die antike Vierfarbmalerei wieder aufleben – ergänzt durch ein verfremdetes

<sup>1014</sup> „Nebenfiguren werden durch Aufhellung oder Verdunklung derselben Farben kenntlich gemacht, [...]: nicht ein farbräumliches Kontinuum wird angestrebt, sondern Gruppierungen werden in deutlichen Farbabstufungen voneinander abgesetzt.“ Reffus-Dechêne 1982, S. 71.

<sup>1015</sup> So beispielsweise bei Benjamin West, der dies mit Hilfe des Regenbogens zu exemplifizieren sucht: Es möge, „da als begleitende Spiegelung häufig ein schwächerer Regenbogen mit dem stärkeren einhergehe, ratsam sein, die gleichen Farben in einem anderen Teil des Bildes zu wiederholen“. Hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 109. – Dieses farbgestalterische Prinzip sollte noch bis weit nach 1800 Geltung haben, denn noch Georg Wilhelm Friedrich Hegel wird in seiner *Ästhetik* von 1817-20 ausdrücklich betonen: „Die Hauptpersonen z. B. müssen auch die hervorstechendste Farbe haben und in ihrem Charakter, ihrer ganzen Haltung und Ausdrucksweise großartiger erscheinen als die Nebenpersonen, denen nur die gemischten Farben zukommen.“ Hegel 1965 (1817-20), Bd. 2, S. 218.

<sup>1016</sup> Zu Schmidts David-Rezeption des abgeschwächt triadischen Gebrauchs beim Knaben am rechten Bildrand vgl. auch das Kapitel: B III Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger am Beispiel von *Diana und Callisto*.

<sup>1017</sup> Siehe hierzu das Kapitel: B V Der Ton ist im Bild – Die Rezeption und Interpretation des antiken *tonos*.

<sup>1018</sup> Reffus-Dechêne 1983, S. 71f. – Lorenz Dittmann konstatierte zu *Le Serment des Horaces* von David: „Rot und Weiß und reich variierte Grautöne, dazu Ocker geben den beherrschenden Farbklang ab – mithin eine offenkundige Anknüpfung an die antike Vierfarbenskala.“ Dittmann 1987, S. 279.

Blaugrau, das bei David dunkler in Erscheinung tritt, bei Schmidt aufgelichteter eine Affinität zu Weiß besitzt. Ausgehend von Davids so bedeutsamem Schlüsselwerk für das 18. Jahrhundert entfaltete sich die so genannte ‚revolution Davidienne‘<sup>1019</sup>, die sich nachhaltig auf die deutsche klassizistische Malerei auswirkte. Entscheidend ist, dass Schmidt ausgehend von David eine erweiterte Vierfarbrezeption im *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) zeigt, die gerade durch eine bestimmte Position der zeitgenössischen Theoretiker befruchtend auf die farbgestalterische Auseinandersetzung wirken konnte. Die ‚fehlenden‘ Farbwerte Blau und Grün wurden einzubetten gesucht (siehe hierzu weiter unten). Jedoch stellt sich die farbgestalterisch erweiterte Rezeption der Vierfarbmalerei als eine zwar von den theoretischen Texten beeinflusste, aber dennoch eigenständige dar, denn sie wird vornehmlich durch den Farbwert Blau bewirkt, der als Reminiszenz und Veränderung seines ursprünglichen Pigmentwerts in das Kolorit zu dringen vermochte. Schon bei David ist das auftretende Graublau, das nur an wenigen Stellen zurückhaltend im Bild erscheint, verfremdet und erhält seinen Platz in der koloristischen Peripherie. Lediglich in einem Gewandzipfel der Söhne findet sich ein Graublau, das tiefer gestimmt nochmals in den Gewandpartien der trauernden Frauengruppe wiederkehrt. Die Farbgestaltung, wie Lorenz Dittmann schon feststellte, ist insgesamt von „großen, abgestuften Bezirken von Grau“ dominiert, die die Neutralfolie für weitere Farbwerte bilden.<sup>1020</sup> David lässt somit die antike Vierfarbmalerei wieder aufleben, ergänzt durch ein ins Grau verfremdetes Blau. Aufschlussreich hierbei ist die Überlieferung von Eugène Delacroix, der im Atelier Guérins mit der „Palette d’école“ – bestehend aus „ocre jaune, ocre rouge, noir et blanc“<sup>1021</sup> – in Berührung kam. Zudem überliefert Delacroix die Farbwertproduktion von David und seiner Schule und beschreibt, dass jene gerade das Blau aus der Mischung von Schwarz und Weiß, das Grün hingegen aus der Mischung von Schwarz und Gelb erzeugt hätten.<sup>1022</sup> Die genannten Farbwerte und der Versuch der Mischung, aus Schwarz und Weiß Blau zu erzeugen, ist als dezidierte Auseinandersetzung mit der antiken Vierfarbmalerei zu werten. Diese Erwähnung steht zudem im Kontext mit einigen Theoretikern der Zeit, die den Farbwert Blau in die Vierfarbpalette einzubetten suchten, in dem sie der Antike die Fähigkeit der Hervorbringung des Blaus aus den vier überlieferten Farben zusprachen, beispielsweise durch Aufhellung einer speziellen Form des *atramentum*. Das David’sche Blau hingegen, das sich zu jenen grauhaltigen Stufungen gewandelt hat,

<sup>1019</sup> Friedländer 1930 (1977), S. 29. – Kein Gemälde hatte in Rom diese Bedeutung und solch ein Interesse geweckt wie *Le Serment des Horaces*. Jeder Künstler, der zu dieser Zeit in Rom war, ‚pilgerte‘ in Davids Atelier, um das neuartige Gemälde zu bewundern. Der Andrang der Besucher musste gar von den Carabinieri geregelt werden. So äußerte beispielsweise auch Goethe: „Wer für Kunst sich interessirte, richtete nun seine Blicke auf den französischen Maler David, welcher gekommen war, um ein Gemälde, den Schwur der Horazier darstellend, zu verfertigen. [...] Nie ist wohl ein Gemälde mit solchem Beyfall geehrt worden.“ Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, Tübingen 1805, S. 307f.

<sup>1020</sup> Vor allem „im Gewand des Vaters, blaustichiger im Panzerhemd des vordersten Sohnes, wieder anders in den Säulen, im aufgehenden Mauerwerk, gelblicher im Fußboden zwischen den hellbräunlichen Ziegeln.“ Dittmann 1987, S. 278f.

<sup>1021</sup> Kempter 1968, S. 38. – Auch Dittmann, künstlerische Techniken 1987, S. 77.

<sup>1022</sup> „David et son école croient les retrouver avec le noir et le blanc pour faire du bleu, le noir et le jaune pour faire du vert [...]“ Delacroix, Journal III, 147 vom 13.11.1857, hier zit. nach Kempter 1968, S. 42f.; auch Dittmann 1987, S. 266.

klärt sich bei Schmidt zum Weiß respektive zum weißhaltigen Blau auf. Schmidt vollzieht hiermit eine ganz ähnliche erweiternde Vierfarbinterpretation wie David, nur mit einer anderen Farbwertänderung des Blaus. Das Blau steht aber auch bei Schmidt als verfremdete Reminiszenz seines tatsächlichen Farbwertes im Kolorit.

Grundtenor bei Davids *Serment* und Schmidts *Hektor* – und das geht über die formalen Zitate hinaus – ist auf inhaltlicher Ebene die Manifestation der Willensstärke: Als *exemplum virtutis* entscheiden sich die Helden für das Vaterland und opfern hierfür ihr familiales Glück.<sup>1023</sup> Auch die Frauen sind in ihren trauernden Regungen gleichsam beispielhaft: Sie sind diejenigen, die der Entscheidung der Männer ausgeliefert sind. Bei David zeichnen sie sich durch eine beinahe ohnmächtige Trauer aus, bei Schmidt sind die unterschiedlichen Formen der Trauer und des Abschieds bis hin zu einer schon pathetischen Klage differenziert. Wie die jungen Horaces, so ist auch Hektor willensstark, in den Kampf zu ziehen, die Frauen hingegen sind in der dargestellten Polarisierung Opfer des Geschehens; sie sind von Schmerz, Trauer und Gefühlen sozusagen ‚übermannt‘. Das heißt jedoch, dass beide Darstellungen sich der *Ernsthaftigkeit* (*austeritas*) der Situation verpflichten, denn der jeweilige Darstellungsmoment impliziert den bereits festgelegten Handlungsverlauf. Der Moment ist *ernsthaft* und gleichzeitig *erhaben*, gerade weil die Entscheidung in beiden Gemälden auch die kommende Todesannahme für das Vaterland suggeriert. Die Darstellungen sind somit streng dem *austeritas*-Gedanken verhaftet.

Mit der Rezeption der antiken Vierfarbmalerei im Bild wird das Primat der *austeritas* in besonderer Weise unterstützt, glaubte man doch, wie schon Plinius implizierte, dass die vier Farben zu den *austeri* gehören. Wenn David also die leicht erweiterte Vierfarbrezeption vor allem mit Hilfe des *idealischen Helldunkels* interpretiert und hiermit eine unbunte gesättigte Dunkelfolie zum Einsatz bringt, so liefert er damit einen strengen und *ernsthaften* Stimmungswert. Diese Bezugsetzung ist in den Ansichten der Zeitgenossen verankert; so brachte beispielsweise schon Goethe die David'sche Farbgestaltung mit der *Ernsthaftigkeit* in Verbindung: „Nachdem unter den französischen Künstlern die süßliche, lüsterne, fade Manier des Boucher und die sentimentale des Greuze vorübergegangen war, so wurden durch den noch lebenden David *ernstere*<sup>1024</sup> [*austeri*] Gegenstände und nach Erfordernis der selben auch edlere Formen eingeführt. In Ansehung um Licht und Schatten war es ihm um große wirksame Partien, so wie im Kolorit um Gegensätze der gewaltigsten Farben vornehmlich zu tun. Die stille Übereinstimmung *fröhlicher*<sup>1025</sup>, verwandter [*floridi*] und zum Teil gemäßigter Farben scheint überhaupt nicht zu den Zwecken dieses Kunstgeschmacks zu gehören [zu ergänzen ist, dass die *austeri* dies ermöglichen], der

---

<sup>1023</sup> Bei Schmidt ist die Willensstärke im Verhältnis zu David gemildert. Parataktisch und additiv sucht er hier noch nach seinen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

<sup>1024</sup> Hervorhebung der Verf.

<sup>1025</sup> Hervorhebung der Verf.

sowohl in Frankreich in der neuern Zeit fast allgemein angenommen ist, [...] sogar in Deutschland Nachahmer gefunden und bis jetzt fortgedauert hat.“<sup>1026</sup>

Schmidt, der die der Komposition zugrundeliegende Dunkelfolie bei David in eine hellere ockergraue Folie des Grundes wandelt, mildert hiermit nicht etwa die *Ernsthaftigkeit* des Dargestellten, sondern vor allem das Bühnenhaft-Dramatische. Fragt man sich nach dem Einfluss Davids und der von ihm ausgehenden erweiterten Vierfarbinterpretation, so lassen sich eine Fülle von Beispielen anführen, von denen im Folgenden gerade diejenigen herangezogen werden, die weitere Aufschlüsse zur erweiterten und zur wörtlichen Vierfarbrezeption liefern. Denn diejenigen Vertreter, die eine farbgestalterische Erweiterung der antiken Vierfarbtheorie in ihr Kolorit einbrachten, interpretierten dies meist mit Blau, teilweise auch mit Grün, wobei deren Erscheinungswerte jedoch jeweils auf unterschiedliche Weise von ihren ursprünglichen Werten entfernt sind. Eine Buntwertauffächerung, ein vielfarbiger Buntwertgebrauch oder ein bildbestimmender triadischer Gebrauch ist allerdings in keinem Bildbeispiel der erweiterten Rezeption zu erkennen.

### 3.2 Die farbgestalterische Interpretation an Beispielen deutscher Malerei des Klassizismus

#### 3.2.1 Die ‚sechsfarbige‘ Vierfarbe – Die erweiterte Interpretation

Angelika Kauffmanns *Cornelia, die Mutter der Gracchen*<sup>1027</sup> (Abb. 27) und *Vergil schreibt in Brundisium auf seinem Totenbett sein Epitaph* (Abb. 25) zeigen unter Davids Einfluss ebenfalls die Rezeption der Vierfarbmalerei der Antike.<sup>1028</sup> In *Cornelia, die Mutter der Gracchen* ist in einer bühnenartigen kargen Innenraumsituation die Begegnung zwischen Cornelia und einer reichen Kampanerin dargestellt.<sup>1029</sup> Die

---

<sup>1026</sup> WA II/3, S. 381.

<sup>1027</sup> Zum Bild ausführlich auch unter Beachtung der Farbgestaltung und deren inhaltlicher Dimension s. Schülke 2005.

<sup>1028</sup> Auffällig ist zudem, dass gerade in den Jahren 1785/86 mehrere solche rezeptiven Gemälde von Kauffmann entstehen. Meines Wissens nach hat sie sich vor 1785 farbgestalterisch nicht mit der Vierfarbmalerei auseinandergesetzt. Hinzu kommt, dass sie nach 1786 wieder zu einer vielfarbigen Palette zurückkehrte. So beispielsweise bei *Venus überredet Paris, Helena zu lieben* (um 1790, Öl auf Leinwand, 102 x 127,5 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 357, Kat. Nr. 198) oder auch bei *Pyrrhus als Kind bittet um Zuflucht bei König Glaukias* (1794, Öl auf Leinwand, 145,3 x 193 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Abb. in: Ebd., S. 400, Kat. Nr. 239).

<sup>1029</sup> Die Begegnung von Cornelia, der Witwe des früh verstorbenen römischen Konsuls Tiberius Sempronius Gracchus (gest. 153 v. Chr.), mit einer befreundeten Kampanerin, die Cornelia ihren Schmuck präsentiert, bezieht sich auf die Überlieferung von Valerius Maximus. Daraufhin führt Cornelia der Kampanerin den wahren Reichtum vor Augen, indem sie auf ihre ‚Schätze‘, die hereintretenden Söhne Gaius und Tiberius, zeigt. „Daß Kinder der schönste Schmuck der Frauen seyen, lehrt folgende Geschichte [...]. Es befand sich einst eine Kampanische Matrone als Gast bei Kornelia, der Mutter der Gracchen, und zeigte derselben ihren gesammten Schmuck, welcher für die damaligen Zeiten bedeutend war. Nun spann Kornelia dieses Gespräch so lange fort, bis ihre Kinder aus der Schule kamen, und rief dann aus: ‚das ist mein Schmuck!‘ – Wer Nichts begehrt, hat Alles. Sein Eigenthum ist sicherer, als der Besitz eines großen Guts, weil der Genuß des letztern aufhört, aber der Besitz eines edlen Geistes den Angriffen eines feindlichen Schicksals niemals unterliegt. Warum also den Reichthum als die höchste Stufe des Glücks, die Armuth als das tiefste Elend betrachten? Das heitere Antlitz des Erstern verschließt manchen bitteren Kummer, während die abschreckende Außenseite der Armuth einen Schatz bleibender und ächter Güter birgt.“ Valerius Maximus 1829, S. 252f.

zugrunde liegende neutralfarbige Folie ist in einem Ockergelbbraun gehalten, das sich seinerseits am Fußboden zart rötlich öffnet. Auch hier ist die dominierende Farbigkeit aus ockerhaltigem Weiß, umbrastischem Zinnober und Ockergelb als Paraphrase der antiken Vierfarbskala an die Gewänder der Dargestellten gebunden.<sup>1030</sup> Im Zentrum der Bildkonzeption steht Cornelia, hell im Gelb-Weiß-Klang gewandet, zu ihrer Linken die beiden Söhne, Tiberius im warmen Goldocker und Gaius in Zinnober-Weiß, zu ihrer Rechten die Tochter Sempronia, deren Gewandfarbigkeit sich zu roséhaften Klängen öffnet, daneben wiederum die sitzende Kampanerin in kräftigem Zinnober, mit Weiß und Braunocker. Cornelia, deren weißes Gewand mit dem senfig eingetrübten Ocker des Mantels die hellsten Farbwerte in sich sammelt, bildet neben ihrer kompositorischen Verortung insbesondere auch aus koloristischer Sicht das Anschauungszentrum. Das im Sättigungsgrad gesteigerte Rot besitzt hier rahmende Funktion, um die Aufmerksamkeit stärker auf die tugendhafte Cornelia zu ziehen. Das Schwarz als vierter Farbwert der antiken Vierfarbmalerie hingegen, das bei David in der Arkadenzone noch als Flächenwert erscheint, ist bei Kauffmann beinahe gänzlich zurückgedrängt. Nur noch die Schlagschattenbereiche am Fußboden binden den Wert ein, sonst erscheint Schwarz gemeinsam mit einem dunklen Umbra aufgelichteter. Die Erweiterung der Interpretation erfolgt in der bildgestalterischen Peripherie, denn der Bezug des zwischen Cornelia und Tiberius verorteten Schemels ist in umbradurchwirktem Olivgrün, der hierauf drapierte Stoff wiederum in umbrastischem schwarzhaltigen Blau gehalten. Durch das Dunkel – bei David war es vor allem Grau getrübt – entfremden sich beide Werte abermals ihrem Wesen und sind nur partiell eingesetzt. Das grauweiß durchwirkte Himmelsblau in dem dahinterliegenden landschaftlichen Ausblick, das in einem ganz ähnlichen Farbwert bei Schmidt in den Gewändern der Frauen wiederkehrt, ist durch die Naturbezogenheit bei gleichzeitiger Verfremdung eingebracht. Insgesamt betrachtet ist Cornelia dem Tugendhaften zugeordnet, wobei sie in ihrer *Erhabenheit* und *stillen Größe* eine Wirkungsmacht besitzt, die die potenzielle Wandelbarkeit der Kampanerin zum ‚Guten‘ impliziert; unterstützt durch die reduzierte, an die antike Vierfarbmalerie angeschlossene Farbgestaltung. Angelika Kauffmann nutzt die Vierfarbrezeption zur Vermittlung einer wirkungsästhetischen, auf den Betrachter bezogenen *Ernsthaftigkeit* (*austeritas*) und *Erhabenheit*, die letztlich die Potenzialität der ‚Verbesserung‘ des Anschauenden bewirken soll.<sup>1031</sup>

<sup>1030</sup> Mildenerger hingegen nimmt irrtümlicherweise noch „barocke Farbtraditionen“ an. Kunstsammlungen zu Weimar 1996, S. 13.

<sup>1031</sup> „Dargestellt ist nicht nur die Mutter, sondern es ist die Frau als Frau, ihrer selbst bewusst, die Frau als Mutter, wie auch die Frau als Freundin, die ihre Wirkungsmacht aus sich erschafft, die eine Intentionalität auf andere besitzt. Erst in diesem Dreierschritt wird sie zum weiblichen Ideal für die Rezipientin, aus einer genuin künstlerisch weiblichen Sicht der Kauffmann.“ Schülke 2005, S. 148.

Die Erweiterung der Vierfarbmalerei hat auch in Angelika Kauffmanns Gemälde *Vergil schreibt in Brundisium auf seinem Totenbett sein Epitaph*<sup>1032</sup> (Abb. 25) Gestalt gefunden. Im Unterschied zu *Cornelia, die Mutter der Gracchen* erhält sie hier nun eine andere Wertigkeit, denn die an die antike Vierfarbmalerei anknüpfende dominierende Farbigkeit aus neutraltonigem Ocker, wärmerem Ocker, Rot und Umbra ist ergänzt durch einen an das Gewand der trauernden Muse gebundenen singulären Blauwert, der eine Flächenausdehnung zugewiesen bekommt, wie sie ihm bisher nicht zugesprochen worden ist. An für das Bild bedeutender Stelle, die die Todesgewissheit bildlich formuliert und vorwegnimmt, ist das ins tiefe Dunkel abgeschwächte Schwarzblau an die Gewandfigur der Trauernden gebunden, das ebenfalls durch die Dunkeleintrübung nur noch als Nachhall seines ursprünglichen Blauwerts erscheint. Diese Bewertung des Blaus ist auch für Schmidt bedeutsam geworden, wenn auch in aufgelichteter Form modifiziert.

Das 1786 entstandene Gemälde *Odysseus und Kirke*<sup>1033</sup> (Abb. 29) von Angelika Kauffmann nimmt hingegen in der Rezeption der antiken Vierfarbmalerei eine Sonderstellung ein<sup>1034</sup>, da Kauffmann hier den Duktus bildgestalterisch sowie farbgestalterisch sichtbar werden lässt und Farbnuancen beinahe valeurhaft integriert.<sup>1035</sup> Die Vierfarbrezeption öffnet sich hier zum Malerischen<sup>1036</sup>, die vor allem in der vibrierenden, beinahe schon flackernden Farbigkeit begründet liegt, bei der sich die an die Vierfarbmalerei angeschlossenen Werte fast alle zum Goldgelb öffnen. Angelika Kauffmann unternimmt damit eine stärkere Integration der einzelnen Farbwerte. Gelb ist hier gerade nicht als isolierter

<sup>1032</sup> Der Kauffmann-Katalog sieht hierin „einen der rigorosesten und präzisesten Versuche der Künstlerin [...], archäologisch korrekt zu verfahren, auch in Details wie dem purpurfleckigen Manuskriptbehälter, der Lyra mit den gerissenen Saiten und den Möbeln, die geradewegs den vom Königreich Neapel herausgegebenen Publikationen des 18. Jahrhunderts über die Ausgrabungen in Herkulaneum und Pompeji entnommen sind.“ AK Kauffmann 1998, S. 387. – Einen Hinweis auf die Rezeption der antiken Vierfarbmalerei findet man aber auch hier nicht. – Vergil erkrankte auf der Rückreise von Athen nach Rom im Gefolge Kaiser Augustus' an einem tödlichen Fieber und verstarb 19. v. Chr. im Alter von fünfzig Jahren in Brindisium. Dargestellt ist der Moment kurz vor seinem Tode, als er im Kreise seiner Freunde sein eigenes Epitaph schreibt: „Mantua me genuit; Calabria repuere; tenet nunc Parthenope; ceceni pascua, rura, duces“ (Mantua brachte mich hervor; Kalabrien riß mich hinweg; jetzt hält Neapel mich; ich sang von Schäfern, Feldern und Kriegen). Vgl. AK Kauffmann 1998, S. 387.

<sup>1033</sup> Erst der Ausstellungskatalog der Kauffmann-Ausstellung identifizierte das Gemälde mit Odysseus und Kirke, bislang galt es als Begegnung von Antonius und Kleopatra. Der Herzog de Chaulnes bestellte das Gemälde gemeinsam mit einem weiteren Gemälde, *Venus und Adonis* (1786, Öl auf Leinwand, Charlottesville, Collection Bayly Art Museum of the University of Virginia, Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 350, Abb. 153), wobei die Verbindung beider „de[n] Moment der Überredung“ darstellt. Ebd.

<sup>1034</sup> Dargestellt ist der Moment, als Odysseus Kirke überredet, seine Kameraden wieder zurückzuverwandeln. Als nämlich Odysseus mit seinem letzten Schiff nach Aiaia kam, verwandelte Kirke, bekannt für ihre Tätigkeit, Männer und Frauen in Tiere zu verwandeln, die Hälfte seiner Männer in Schweine. Odysseus erhielt von Hermes das Gegengift Moly, das ihn vor der Verwandlung schützte. Weil Kirke sich in Odysseus verliebte, konnte dieser seine Freunde retten, indem er Kirke dazu überredete, ihnen wieder ihre ursprüngliche Gestalt zu verleihen. Homer, *Odysseus*, 10. Gesang, Vers 375ff.

<sup>1035</sup> Natürlich ist die Farbgestaltung weit entfernt von einer echten Valeurmalerei des 19. Jahrhunderts. Siehe zum Begriff Valeur das Kapitel: B V 3.2 Zur forschungsgeschichtlichen Definition des Tons und seiner terminologischen Abgrenzung – Vom übergegenständlichen Helldunkel zum Valeur.

<sup>1036</sup> Auch wenn der Katalog der Kauffmann-Ausstellung dezidiert daraufhin hinweist, dass das Gemälde „im ‚style grecque‘, in streng klassizistischer Stilisierung mit karger, monumentaler Architektur“ gemalt sei, zu dem auch die Gewandung der Figuren, die antikisierenden Möbel (z. B. Kline, Kratervase (Akroter) und Dreibeintisch) beitragen, wurde die Farbgestaltung bisher nicht mit der antiken Vierfarbmalerei in Verbindung gebracht. Vgl. AK Kauffmann 1998, S. 350.

Flächenwert verstanden, sondern es besitzt verbindende Qualität zu den sonst isolierten Buntwerten; es durchdringt gewissermaßen die Farbwerte und bildet neue Farbqualitäten. Der offenere Pinselduktus hat hieran entscheidenden Anteil und bewirkt zudem eine vermehrte Modellierung. An der Integration der Farbwerte ist zugleich – im Gegensatz beispielsweise zu Schmidt oder zu David – eine die Farben integrierende Helldunkelmalerei beteiligt.

In dem kargen, in Brauntönen gehaltenen Innenraum befindet sich eine bildparallele Kline, auf der Odysseus links halb lagernd, halbsitzend verortet ist, hinterfangen von einem dunklen Vorhangmotiv; rechts hingegen hat Kirke Platz genommen und berührt Odysseus zärtlich auf dem bloßen Oberschenkel. Mit ihrer Linken hält sie den Zauberstab. Beide blicken einander tief in die Augen, wobei Odysseus als der Redende im Redegestus seine Rechte erhoben hat.<sup>1037</sup> Kirke ist von dem Farbklang Weiß-Gelb bestimmt und sitzt beinahe schwebend auf einem roten Tuch, dessen Farbigkeit von ihr affiziert wird: Denn das Zinnoberrot, selbst zum Gelb tendierend, weist hier nun in seinen Höhungen ein Goldgelb auf, das sich aus dem Schulterschleier Kirkes löst. Es besitzt eine ganz ähnlich dynamisierend-vibrierende Eigenschaft wie ihre Gewandung. Hingegen das Rot im Mantel von Odysseus, eher zu Karmin tendierend – eine farbgestalterische Sonderheit innerhalb der Rezeption –, entbehrt dieser Gelbhöhungen. Es ist an Odysseus gebunden und verbindet sich in seinen Faltentälern mit dem dunklen Braun des Untergewandes.<sup>1038</sup> Das lichthaltige dynamisierend-vibrierende Goldgelb, ausgehend von dem Farbklang Weiß-Gelb der Kirke, unterstützt koloristisch das ‚Vibrierende‘ der Situation: Denn obwohl Odysseus im Redegestus um die Rückverwandlung seiner Kameraden bittet, legt Kauffmann ihr Augenmerk auf die Emotionalisierung der Situation. Denn dort, wo der Wirkungsbereich Kirkes körperlich zärtlich wird, hellt sich das Braun des Mantels zum Goldgelb auf, markiert ihren Wirkungsbereich, der Odysseus selbst affiziert. Kauffmann schildert nicht die einseitige Verliebtheit der Kirke, sie emotionalisiert die Situation. Kirke affiziert alles weitere, was durch den Mythos bestimmt ist und auch das Tragische einschließt, da Odysseus sie verlassen wird.

Die Beeinflussung durch die David'sche Farbgestaltung – insbesondere in der Dunkelgestaltung – zeigt in paradigmatischer Weise Johann Heinrich Tischbeins *Iphigenie erkennt Orest*<sup>1039</sup> (**Abb. 30**) von 1788, das ebenfalls die Vierfarbmalerei der Antike rezipiert. Das von Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris*

---

<sup>1037</sup> Nicht nur die Kline, sondern in besonderem Maße der ockerbraune schwere Pfeiler schafft die notwendige Verklammerung beider.

<sup>1038</sup> In ganz ähnlicher Weise ist auch die Farbigkeit der Kratervase rechts und des Pfeilers zu bewerten, deren Ockergelbbraun sich ebenfalls zum Goldgelb in den Lichtern öffnet.

<sup>1039</sup> Zum Gemälde siehe Ittershagen 1999, S. 191-207; Köhn 1999, S. 26-30; Naumer 2001, S. 140-142; AK 3 x Tischbein 2005, S. 43, 116, Kat. Nr. 30.



angeregte Gemälde<sup>1040</sup> deutet die Tischbein-Forschung als das erste „richtige“, dem Geist und der Formensprache antiker Vorbilder entsprechende Gemälde“<sup>1041</sup> in Tischbeins Œuvre, wobei jedoch die farbgestalterische Rezeption bisher nicht mit einbezogen wurde.<sup>1042</sup>

Aus dem ins tiefe Dunkel gehüllten Grund erscheinen die Figuren, insbesondere die Protagonisten Orest und Iphigenie, reliefhaft in den Bildraum eingebunden.<sup>1043</sup> Über den vorne rechts im Bild angeschnittenen runden Opferaltar mit alternierenden Bukranien und Festons – das Zeichen der „Ahnung des nahen Opfertodes“<sup>1044</sup>, wenngleich dieser nicht eintreten wird – ist ein Tuch gelegt, dessen Faltendreiecke als ‚Anhebung‘ (Kurt Badt) fungieren, die nach einer Pause zu Iphigenie leiten: Nicht nur die formale Ausrichtung des Tuchs in einer Schrägen führt zu Iphigenie und antizipiert deren drängende

---

<sup>1040</sup> Tischbein bezieht sich mit seiner Darstellung auf die Szene des dritten Akts von Goethes *Iphigenie*, als Orest – von den Furien verfolgt – Iphigenie begegnet. So äußert Tischbein sich selbst zum Bild: „Das Bild stellte den Orest dar, der am Opferaltare steht. Seine Sinne sind verwirrt, er sieht nichts mehr auf dieser Welt; in sich gekehrt, denkt er sich seine Ankunft in der Unterwelt, wo ihm seine Bekannten entgegenkommen. Er grüßt seinen Vater Agamemnon und seine Mutter. Die Priesterin Iphigenia erkennt in ihm den Bruder, sie fliegt zu ihm, umarmt ihn, den Gefundenen, lange Ersehnten; aber er ist kalt, fühlt nicht der Schwester Umarmung, hört und empfindet nicht, was die Stimme der Schwester sagt. Er drückt sie von sich, und so versunken er in seinem Geiste ist, so aufgeregte dagegen ist die Schwester. Die Gefühle der Seele sind in äußerster Bewegung, sie hat den Bruder gefunden und den Gefundenen verloren. Sie hält ihn im Arme und hat nichts, sie spricht mit ihm und er mit den Schatten. Hinter ihm zu beiden Seiten sind Furien. Die eine fliegt um ihn herum, man sieht die Wendung ihres Fluges am rollenden Gewande; die andere hebt das lang herunterhangende Haar über das bedeckte Gesicht empor und schaut aus düsterem Nachtgrauen ihn mit hohlen Augen gräßlich an.“ Tischbein 1956, S. 292f.; siehe zum Verhältnis der Textgrundlage und dem Gemälde Ittershagen 1999, S. 191-194.

<sup>1041</sup> Heinz 2005, S. 43. – Zudem gilt es ebenfalls als das „malerische Hauptwerk“ seiner neapolitanischen Zeit. Deuter 2001, S. 125.

<sup>1042</sup> Bisher wurde für die Antikenrezeption lediglich auf die Körpergestaltung von Orest verwiesen, die „sich an klassischen Skulpturen“ orientiert, so der Ausstellungskatalog (AK 3 x Tischbein 2005, S. 43), ohne Kenntnis der schon zuvor erschienenen Publikation von Ulrike Ittershagen, die die Körpergestaltung spezifizierter mit dem Antinous Farnese in Verbindung bringt, seinen Gesichtsausdruck hingegen mit dem Fragment eines Sarkophagreliefs, das aus der Sammlung Rondanini stammt und das Winckelmann in seinen *Monumenti Antichi Inediti* veröffentlichte. Ittershagen 1999, S. 201f., 204. – Bei der Farbgestaltung hingegen wurde nur eine „reduzierte Farbpalette“ festgestellt, ohne diese mit einer Antikenrezeption in Verbindung zu bringen. Vgl. hierzu AK 3 x Tischbein 2005, Kat. Nr. 30, S. 43, 116. – Ittershagen versucht die Farbgebung allgemein ikonografisch zu deuten. Ittershagen 1999, S. 196f. Siehe hierzu weiter unten. – Als Modell für Iphigenie, Orest und die Furien diente ihm Lady Hamilton, wobei „Iphigenie zusätzlich durch ihre individuelle Porträtähnlichkeit geprägt“ sei. Ittershagen 1999, S. 197. – „Ich malte damals ein Bild, worauf ich den Kopf der Mylady Hamilton verschiedenmal anbrachte. Sie hatte die Züge ihres Gesichts so in der Gewalt, daß sie die Leidenschaften und Empfindungen aufs deutlichste ausdrücken konnte. In Leid und Freude war die Lebhaftigkeit und Wahrheit der Darstellung gleich stark.“ Tischbein 1956, S. 292. – „Zu allen diesen Köpfen hatte sie [Lady Hamilton] mir den Ausdruck von dem Seelenzustande einer Person vielmals dargestellt, so daß ich ihr nur nachzubilden brauchte. Selbst beim Orest konnte mir ihr Gesicht die Gemütsbewegung zeigen, von welcher ein Mann in dieser Lage ergriffen ist. Ebenso bei den Furien, deren Gesicht immer schön sein kann, wie es die Kunst erfordert, und doch ist der Schreck und der Abscheu darin zu sehen. [...] Der Dichter kann Furien als häßlich beschreiben, weil die Gedanken fortrücken, der Maler aber darf das nicht, weil beim Anschauen der Gegenstand immer vor Augen bleibt. – Das Gesicht der Lady Hamilton blieb immer schön, wie es war, und doch konnte sie mit den geringsten Bewegungen, indem sie nur die Oberlippen ein wenig hob, eine Verachtung hineinlegen, welche vernichtete. Den Kopf der Iphigenia habe ich so treu als möglich nach ihr gemalt, denn da war nichts davonzunehmen noch zuzusetzen.“ Ebd., S. 293. – Zu Lady Hamilton und deren Attitüden siehe Böttiger 1795; Hardwick 1969; Ittershagen 1999.

<sup>1043</sup> Ittershagen spricht von einer „Verdichtung der Komposition“ und bemerkt: „Denn mit der Reduktion auf das Wesentliche konzentriert er [Tischbein] das Betrachterinteresse auf das Psychogramm des Bildpersonals und die Bedeutsamkeit des Augenblicks.“ Ittershagen 1999, S. 194.

<sup>1044</sup> Ebd., S. 196.

Bewegung schräg zur Bildmitte, zu dem von Todessehnsucht erfüllten Orest<sup>1045</sup>, sondern insbesondere die Farbgestaltung partizipiert hieran. Das Ockerweiß des Tuches erscheint noch einmal, nun großflächiger ausgebreitet und etwas kälter gestimmt, im ockergraublau eingetrübten Weiß des Gewandes von Iphigenie – obwohl neutralfarbig, öffnet es sich im Gesamteindruck des Bildes zur Buntfarbe. Auch die Farbigkeit des Opferaltars antizipiert durch sein Ockerumbra und seine Dunkelabstufungen den stärker aufgeklärten, im Gelbocker und in den Faltentälern ins tiefere Umbra tendierenden Schleier der Iphigenie.<sup>1046</sup> Diesem Gelbocker-Weißgelb-Klang, der auf der rechten Bildhälfte im Vordergrund dominiert, ist das abgeschwächte Zinnober des Mantelumhangs von Orest entgegengesetzt, das sich einerseits zum Umbra verdunkelt, andererseits in zaghaften roséockerfarbenen Nuancen aufhellt<sup>1047</sup> und somit einen lokalfarbigem Klang anschlägt, der sich im Gesichtsinkarnat abgeschwächt wiederholt. Der Protagonist konzentriert in sich abermals den stärksten buntfarbigen Wert und wird mit diesem charakterisiert.

Die in der antiken Überlieferung benannten Farbwerte Rot, Gelb und Weiß – hier nun in aufgeklärter oder eingetrübter Weise, nie aber im reinen gesättigten Buntwert – konzentrieren sich ausschließlich in den Gewändern der Figuren und sind dort kompositorisch eng aneinander geschlossen.<sup>1048</sup> Das tiefe Umbraschwarz mit abschließendem Flächencharakter, das den laut antiker Überlieferung vierten Farbwert bildet, verdichtet sich tief als geschlossene Fläche am oberen Bildrand, so dass sich der Vierfarbklang in diesem Schlussakkord vollendet. Vor allem der Opferaltar, die Inkarnatgestaltung sowie der Bereich der Furien mit dem dominierenden brauntonigen dynamischen Stoffbausch, der sich weit nach oben aus- und einrollt, bilden die farbgestalterischen Zwischentöne, die sich aus den dominierenden Farben lösen, die sich aber – und hierin liegt ein wichtiges Kriterium der Interpretation – stets in Neutralwerte ändern. Die Auffächerung der Palette und das Zusammenmischen der Farben findet, in der Hintergrundgestaltung ihre Verortung, wobei einzelne Farbwerte großflächig ausgebreitet sind.

Betrachtet man die Farbwerte als Ganzes, so ist auch hier eine verhaltene Erweiterung der Interpretation vorgenommen: das von Ockergelb durchdrungene Olivgrün – ganz entfernt noch an den Charakter einer Changeantfarbe erinnernd – im Gewand der Furie links und der dunkle, sich auflösende Blauton im angedeuteten Himmelsstück rechts, das seinerseits, so Ulrike Ittershagen, „die Perspektive

---

<sup>1045</sup> Wie auch den im Bewegungsmotiv gegebenen Schleier der Iphigenie, der den bogenförmigen Schwung des Tuches auf dem Opferaltar noch einmal aufgreift.

<sup>1046</sup> Der Farbwert des Schleiers findet sich ebenfalls in den Höhungen der Haare und geht so mit der Figur eine Verbindung ein.

<sup>1047</sup> Beispielsweise am Mantelsaum des linken Arms.

<sup>1048</sup> Sie berühren sich, erscheinen nebeneinander, bleiben aber durch den Kontur jeweils für sich begrenzt, ohne sich zu durchdringen oder gar zu durchmischen.

eines positiven Handlungsverlaufs“<sup>1049</sup> eröffnet. Auch Tischbein lässt den Nachhall partiell auftreten, ohne ihm eine farb- und bildmäßig grundlegende Bestimmung zu geben, denn Grün und Blau verschließen sich hier noch stärker als bei David, Kauffmann und Schmidt gegen ihren wesensmäßigen Buntfarbcharakter, sondern tendieren vielmehr zum Neutralwert<sup>1050</sup>, modifiziert durch das sie überlagernde und durchdringende Dunkel; Grün und Blau werden in die koloristische Peripherie gedrängt.<sup>1051</sup> Beide Werte sind im Bild aufeinander bezogen, sowohl in der kompositorischen Disposition, in ihrer Flächenausdehnung, als auch in ihrer Struktur<sup>1052</sup> und wandeln sich zu einem neuen farbigen ‚Zeichen‘, womit sie beinahe symbiotisch im dunklen Grund aufgehen. Tischbein gestaltet das ‚Farbpaar‘ als ferne Reminiszenz ihrer tatsächlichen Pigmente.

Insgesamt knüpft Tischbein an die David'sche Dunkelgestaltung an, die ebenfalls weit entfernt von einem *übergegenständlichen Helldunkel*<sup>1053</sup> steht, wenngleich Tischbein das Dunkel noch zu steigern weiß.<sup>1054</sup> Die Dunkelheiten schließen sich zu einer Dunkelfolie des Grundes zusammen, die neben ihrer Fähigkeit zur Erzeugung von Plastizität auch gliedernd in die Buntwerte eingreifen und hier gleichzeitig bestimmend für die Relieftiefe sind, denn das Dunkel formt den Reliefgrund, aus dem sich die weiteren Farbwerte isolieren. Durch dieses Moment, einerseits Grundfarbe, andererseits gliedernde gegenstandsbezogene Gewandfarbigkeit in den Schattenbereichen, geben sie den Buntwerten ihre genuine Kraft zurück, obschon diese stärker eingetrübt und gebrochen sind als bei David. Durch die

---

<sup>1049</sup> Ittershagen 1999, S. 197.

<sup>1050</sup> Beide besitzen im Verhältnis zu den anderen Farbwerten einen leicht offeneren Duktus. Schon Ernst Strauss weist auf die „Eigentümlichkeiten“ des Grüns hin, dass „sich gleichermaßen als reiner Buntwert wie auch, in gebrochenem Zustand, als ein neutralisierender, ausgleichender Tonwert verwenden lässt.“ Strauss 1977 (1983), S. 117. – Tischbein entwickelt das Grün entschieden weiter, denn aus dem wesensmäßigen Buntfarbcharakter, den er noch im Gelbocker-Changeant nachklingen lässt, transformiert er es gänzlich zur Neutralfarbe.

<sup>1051</sup> Auffallend ist zudem, dass Tischbein in der partiell wiederholten Fassung der *Erinnyen* in Aquarell (1787/88, Aquarell über Graphit, 56 x 45 cm im Oval, Kassel, Staatliche Museen, Grafische Sammlung, Abb. in: AK 3 x Tischbein 2005, S. 131, Kat. Nr. 35), dort also, wo beide Erinnyen aus dem Gesamtkontext des Bildes gelöst sind und bildeigenständig werden, dem Grün eine neue Qualität verleiht. Gelöst aus dem Gesamtkomplex Bild ist es nun als tatsächlicher Buntwert eingesetzt, was bei der Gemäldefassung unterbleibt.

<sup>1052</sup> Wenngleich es schwierig ist, tatsächlich von einem offenen Duktus bei Tischbein zu sprechen.

<sup>1053</sup> Siehe hierzu ausführlich das Kapitel: B V 3.2: Zur forschungsgeschichtlichen Definition des Tons und seiner terminologischen Abgrenzung – Vom übergegenständlichen Helldunkel zum Valeur.

<sup>1054</sup> Dieses Dunkel bei Tischbein unterscheidet sich von einer übergegenständlichen Helldunkelmalerei insbesondere dadurch, dass es durch seine übergreifende Einbindung keine neuen farbigen Werte erschafft. Es bleibt stets Dunkelheit; selbst wenn es in den Faltentälern des Gewandes beispielsweise des Orest in Erscheinung tritt, formiert es dort keine neue Buntfarbqualität, sondern es bleibt als Nachhall der Dunkelheit des Grundes existent, hier braun-schwarz gestimmt. Diese Dunkelgestaltung ohne eine Vierfarbrezeption findet sich im Werk von Tischbein mehrfach, so beispielsweise in dem in Rom entstandenen *Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil* (1784, Öl auf Leinwand, 170 x 244 cm, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, aus den Sammlungen des Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft, Abb. in: 3 x Tischbein 2005, S. 115, Kat. Nr. 29) und in *Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor und mahnt ihn, in den Kampf zu ziehen* (1786, Öl auf Leinwand, 294,7 x 363,2 cm, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Abb. in: Tischbein 2003, S. 5. Dort auch weiterführend zum Bild).

einbindende und gleichzeitig gliedernd-separierende Beschaffenheit des Dunkels sind Weiß, Gelb und Rot – als die überlieferten Farben der Antike – als Farbwerte tatsächlich wahrnehmbar.<sup>1055</sup>

Diese von David ausgehende Erweiterung der Dunkelgestaltung ist bei Tischbein vornehmlich inhaltlich motiviert, denn die oben bemerkte Teilung räumlicher Bereiche führt zur polaren Besetzung von Licht und Dunkel, zur Hell-Dunkel-Kontrastierung. Im ‚Dunkel‘ seiner eigenen Welt ist Orest nicht in der Lage, seine Schwester zu erkennen; jene hingegen, in einem bildimmanenten Beleuchtungslicht stehend, das stärker reflektiert als die Lichtfokussierung auf Orest, ist der Erkenntnis und des Erkennens ihres eigenen Bruders mächtig.<sup>1056</sup>

Mit seiner Interpretation der antiken Vierfarbmaleri unterscheidet Tischbein bei *Iphigenie erkennt Orest* durch die Farbgebung selbst zwischen einem weltlichen, diesseitigen Bereich und einem der Welt entfernten Inneren. Iphigenie ist im Diesseitigen verortet, der Opferaltar fest in der Horizontalen verspannt, der eine Erdung impliziert, obwohl sein Standmotiv nur erahnbar ist. Auch der tiefdunkle, kaum als Blaunuanze wahrnehmbare kleine Himmelsbereich hinter Iphigenie definiert den für den Bildbetrachter bestimmbaren Ort. Iphigenie ist zwischen Himmel und Erde verspannt. Dieser im Farbklang Weiß-Ocker mit seinen erdenen Tonabstufungen verbleibende Bereich sowie das abgeschwächte dunkle Ultramarinumbra des Himmelsbereichs fixieren durch die Farbgebung das Diesseitige, Bestimmbare. Hingegen entzieht sich der Bereich um Orest jeglicher räumlichen Eindeutigkeit: Es gibt keinen Horizont, kein bestimmbares Unten oder eine bestimmbare Ferne, alles entwickelt sich aus einem tiefdunklen, fast schwarzen Hintergrund, der die innere Versunkenheit von Orest<sup>1057</sup> und seine mentale Verwirrung als Zustand der Umnachtung in eine nächtliche Stimmung hüllt und den Ort gänzlich transzendiert. Gerade der opak verdichtete Flächencharakter des tiefen Schwarz am oberen Bildrand verhilft der Negation des Diesseitig-Räumlichen. Es ist ein Ort außerhalb bestimmbarer Regeln, denn Orests „Sinne sind verwirrt, er sieht nichts mehr auf dieser Welt“<sup>1058</sup>. Das neutraltonige Dunkel wird zum gestalteten Sinnbild seiner inneren Welt, in der die Furien ihren Platz zugewiesen bekommen und ihn bedrängen; sie passen sich der Neutralfarbigkeit an und gehören somit

---

<sup>1055</sup> Das Dunkel ist für diese bestimmend, fällt es doch zugleich in den meisten Fällen auch mit dem Kontur zusammen (z. B. Kontur auf der linken Körperseite des Gewandes von Iphigenie) respektive der Kontur definiert seine Farbigkeit aus der Dunkelheit des Grundes.

<sup>1056</sup> Wenig überzeugend deutet Ittershagen die Lichtsituation bei Orest nur allgemein ikonografisch als „ein überirdisches Licht“, bei Iphigenie als „Reinheit ihres Herzens und Güte ihrer Absichten“ und bringt dieses mit Cesare Ripas *Ikonologia* in Verbindung. Ittershagen 1999, S. 197. – Das Dunkel ist bei Tischbein im Sinne eines schrecklichen, tiefgreifenden, nicht fassbaren Ortes (nach Badt) und Eindrucks mit zum Teil auch prodigalem Charakter verwendet. Auch *Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil* gibt im Dunkeln den düsteren Ort der Gefängniszelle an, aus der heraus beide gerade ihr Todesurteil empfangen, ebenso das Dunkel in *Aias und Cassandra* (**Abb. 31**, siehe hierzu weiter unten), das die schreckliche Handlung von Aias und das Gewalttätige, was Cassandra erfährt, bestimmt.

<sup>1057</sup> Ittershagen hat bereits darauf hingewiesen, dass der „unfokussierte Blick“ von Orest, „seine ausdrucks- und leidenschaftslose Mimik [...] Zeichen eines Insichversunkenseins“ sind. Ittershagen 1999, S. 196.

<sup>1058</sup> Tischbein 1956, S. 292.

zum Bereich seines Inneren. Die Dominanz des Dunkels weist auch dem Zustand von Orest einen gewissen Vorrang im Bilde zu, das somit noch dem Auswegslosen der Iphigenie gegenübersteht.<sup>1059</sup> Der eigendynamisch brauntonige – schon fast plakativ eingesetzte – Gewandbausch des Mantelumhangs der Furie, der sich zu einer überdimensionierten Gewandschnecke aufbauscht und in einer maskenartigen Konfiguration endet, wird zum eigendynamischen Ausdrucksmotiv der geistigen Unruhe Orests<sup>1060</sup>: Es sind andere Elemente und Kräfte wirksam, die allerdings nur für den Bildbetrachter wahrnehmbar sind, denn Iphigenie kann die Furien von ihrem Standpunkt aus nicht sehen.<sup>1061</sup> Hinzu kommt, dass die tatsächliche *anagnorisis* über die Farbgestaltung impliziert ist. Dort nämlich, wo Iphigenie Orest mit ihrer Hand auf seinem Mantelumhang berührt, wo sie leiblich wirksam ist, verdichtet sich das Rot zu einem starkfarbig gesättigten Rotbereich, der im übrigen Mantelbereich abgeschwächt und eingetrübt erscheint. Ihre Erweckungs- beziehungsweise Verlebendigungspotenzialität ist ausdrücklich form- und farbgestalterisch antizipiert<sup>1062</sup>; von ihr geht diese Wirkung auf Orest aus, wenngleich der mentale Zustand von Orest in der Bildgegenwart dominiert und gerade die Gegenbewegungen (Gewandbausch der Furie und Iphigenie) den elementaren Kampf der wirksamen Kräfte demonstrieren. Iphigenie wird so zur verbildlichten ‚Reinheit‘, der es durch die pygmalionische Erweckungspotenzialität gelingen wird, ihren Bruder Orest von seinem Zustand zu ‚kurieren‘. Ihre *stille Größe* (Winckelmann) besteht im immanenten Geist der Reinheit, der sich auch farbikonografisch niederschlägt. Gerade die Reduktion der Farbigkeit und Tischbeins Rezeption der antiken Vierfarbmalerei verhelfen der tragischen Szene zu Stärke und *Ernsthaftigkeit* (*austeritas*); der Bildgegenstand ist so auf das Wesentliche konzentriert, ohne ein vielfarbiges Kolorit.

<sup>1059</sup> Lediglich Ittershagen hat auf das „Dunkel des Kolorits“ hingewiesen und spricht ihm eine „Hell-Dunkel-Kontrastierung“ im Gesamtkolorit zu. Ohne jedoch das Dunkel tatsächlich auf den inneren Zustand Orests zu beziehen, bemerkt sie treffend, dass das „Dunkel des Kolorits sowohl im Umraum der Furien, als auch in deren Gewändern, [...] die den Rachegöttinnen eigene charakterliche Konstitution [bezeichnet] und ist synonym zur etymologischen Herleitung ihres Namens von ‚furvus‘, das heißt kohlschwarz, dunkel, finster gesetzt. Zudem weist der gelbe, fast feurige Schein einer unterirdisch zu lokalisierenden Lichtquelle die Furien als Göttinnen der Unterwelt aus. Er setzt Haar und Kleidung scheinbar in Flammen und erhöht, in der Beleuchtung nur des unteren Teils ihrer Gesichter, die Dramatik des inszenierten Grauens.“ Ittershagen 1999, S. 196. – Anzumerken ist, dass das Dunkel und seine, wie Ittershagen es interpretierte, Bezugsetzung zu den Furien nicht nur allein die Furien charakterisiert, sondern übergreifender den inneren Zustand Orests, die Entrückung in eine andere Welt bildlich einführt.

<sup>1060</sup> Aufgrund seiner Dynamik und Losgelöstheit steht er im strengen Kontrast zu Orests statuarischer, reliefhafter Erscheinung. Beginnend hinter seinem Kopf schraubt er sich aus dem Dunkel hervor und ist gleichzeitig eng mit Orest verspannt. So finden sich formale Kongruenzen zwischen Kopf, Kopfhaltung und Hals und dem Gewandbausch der Furie, der gemeinsam mit dem Dunkel und den hinter Orests rechter Schulter verorteten Furien seine innere Zuständlichkeit nach außen kehrt. Der Gewandbausch ist übermächtig und dominiert bildgestalterisch vor allem die Figur des Orest.

<sup>1061</sup> Ittershagen sieht in dem Gewandbausch einen „dramatischen Moment“, der „die hohe Geschwindigkeit, mit der die Furien ihr Opfer gejagt hatten“ sowie den „Konflikt der geschwisterlichen Gefühle“ bildlich einführt. Ittershagen 1999, S. 196.

<sup>1062</sup> Zu erinnern sei hier noch mal an ihren drängenden Körperimpuls.

Betrachtet man das im Jahr 1816 entstandene Gemälde von Johann Heinrich Tischbein *Helena und Menelaos*<sup>1063</sup> (Abb. 24), so greift er bei diesem auf die Farbgestaltung von *Iphigenie erkennt Orest* zurück.<sup>1064</sup> Tischbein gestaltet die tiefgreifende Begegnung beider mit theatralischen raumgreifenden Gesten in einer bühnenartigen Raumsituation, in der Menelaos im Schrittmotiv neben der auf einem Podest erhöhten ganzfigurigen Helena steht und in sichtlichem Erstaunen mit dem Oberkörper zurückweicht.<sup>1065</sup> Das Schwert ist bereits aus seiner rechten Hand geglitten und steht schräg schwebend, ohne wirklichen Halt, spitz auf den Steinplatten auf. Helena ist auf einem erhöhten Podest verortet und erweist sich durch ihre raumgreifende Geste und ihre auf den Betrachter bezogene frontale Haltung als Topos der Schönheit schlechthin, unterstrichen durch die Allusion mit einem skulpturalen Werk.<sup>1066</sup> In der Körperhaltung vernimmt man eine Ambivalenz, die das im Schrittgestus angedeutete Weichen vor Menelaos impliziert.<sup>1067</sup> Ganz ähnlich wie bei Iphigenie zeigt Tischbein Helena im Farbklang Weiß-Gelb.<sup>1068</sup> Beide Werte nähern sich hier nun im Vergleich zur Gewandgestaltung der Iphigenie stärker an, vor allem durch ihre lichthaltigere Qualität. Der Kontrast ist damit zwar noch wahrnehmbar, jedoch erfolgt eine beiderseitige Integration der Farbwerte, eine stärkere Zusammenbindung der Figur. Diesem Klang sind in der Kriegstracht des Menelaos und der zu Füßen der Helena kauenden Dienerin, die erschrocken vor der Begegnungssituation und deren Ausgang angsterfüllt dem Bewegungsimpuls des Schleiers von Iphigenie nach rechts folgt, Rotwerte in

<sup>1063</sup> Entstanden im Auftrag des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, das zu dem Zyklus des Homer-Zimmers aus dem Oldenburger Schloss gehört, zu dem auch die folgenden Gemälde von Tischbein gehören: *Hektors Abschied von Andromache* (1812), *Helena und Menelaos* (1816), *Odysseus und Nausikaa* (1819) und *Achill und Penthesilea* (um 1823). Siehe zum Bild AK Homer-Zimmer 1994, S. 63-66; Köhn 1999, S. 35. – Auch hier diente für die Helena und die Dienerin Lady Hamilton als Modell.

<sup>1064</sup> Der Ausstellungskatalog konstatiert lediglich eine „insgesamt blasse Farbpalette“, die sich „mit ihren intensivsten Farben auf die beiden Hauptfiguren [konzentriert], Menelaos mit seinem wallenden roten Mantel und Helena in ihrem weißen Kleid und dem flatternden hellgelben Umhang.“ AK Homer-Zimmer 1994, S. 64.

<sup>1065</sup> Tischbein wählt den Moment der Begegnung zwischen Helena und Menelaos, dem König von Sparta. Helena, die Frau von Menelaos, verliebte sich in Paris, Bruder von Hektor, und ließ sich von diesem nach Troja entführen, was den Trojanischen Krieg initiierte. Nach dem Ende des Trojanischen Krieges brachten die Trojaner Helena zu Menelaos' Bruder zurück, wo Menelaos sie fand und zu töten beabsichtigte. Als er ihr jedoch wieder leibhaftig gegenüberstand, ließ er, überwältigt von ihrer Schönheit, das Schwert fallen und gab seine Tötungsabsicht auf.

<sup>1066</sup> Tischbein bemerkt selbst zum Bild: „Das war ein schönes Weib und ein Mann, der das Weib achtet. Hierzu wählte ich die Helena und den Menelaos, und um die Begebenheit deutlicher zu machen, waren Figuren nöthig neben der Helena; ich machte eine Gruppe Weiber, die sich in den Schutz der Haus-Götter flüchten, und mit dem Menelaos strömten wilde Krieger heran mit Schwert und Spiess. Diese malte ich nachher als ich die zwei Hauptfiguren schon untermalt hatte, und ich sahe, dass die vielen Nebenfiguren das Auge zu viel auf sich zogen, und schwächen die Hauptsache; so wurde ich genöthigt, was mir so viel Mühe gemacht hatte, wieder wegzustreichen. Mit großer Unlust that ich es, dafür waren sie nicht übel, besonders eine weibliche Figur, die im Laufen gefallen war; man sah in dem eingehüllten Gewande ein nacktes Bein, wobei ich mir besonders Mühe gegeben hatte, es gut zu zeichnen und zu coloriren; es war beinahe fertig, aber es zog das Auge zu viel und ich war gezwungen es wieder wegzustreichen [...]. Nun ist eine weibliche Nebenfigur und ein paar Krieger im Hintergrunde, woran man sieht, was vorher geschah und geschehen sollte. Nun da das Ueberflüssige weg und das Nothwendige da ist, ist die Einheit bewirkt.“ Zit. nach AK Homer-Zimmer 1994, S. 64.

<sup>1067</sup> Betont durch ihren linken Arm und den Schleierschwung nach rechts, bei gleichzeitiger selbstbewusster Rückwendung mit ihrem Haupt nach links zu Menelaos.

<sup>1068</sup> Das Gewand in seinen ockergrau durchlichteten Weißabstufungen, dem das zitronig abgeschwächte Ocker des Schleiers korrespondiert und zugeordnet ist.

rahmender Funktion beigegeben. Im Buntwert relativ gesättigt, tritt der Feldherrenmantel von Menelaos in Erscheinung, insbesondere dort, wo er vor dunklem Grunde (links im Bild) steht; abgeschwächter hingegen wird das Rot im Bogenschwung fortgeführt, der auf dem Brustharnisch zum Liegen kommt, nun dunkler und seiner Sättigung entbehrend, in der Innenseite des Schildes, der weiter abgeschwächt im Untergewand der Dienerin sich wiederholt. Eine ähnliche Korrespondenz geht das ins Orangebraun tendierende Rot des Brustharnischs von Menelaos mit dem nun tiefer gestimmten, ins Umbra gebrochenen Rot des Mantels der Dienerin ein, das sich wiederum aufgelichtet (dem Harnisch angenähert) in der weiblichen Statue auf der Säule am rechten Bildrand wiederholt. Dort kommt es gewissermaßen zum Abschluss und erhält mit der Ausrichtung der Skulptur einen ins Bild zurückweisenden Impuls. Diese weibliche Statue tritt ihrerseits als ‚tatsächliches‘ skulpturales Bildwerk in Erscheinung und realisiert gewissermaßen das Statuenhafte der Helena. Alle Rottöne besitzen hier, wie auch in Kauffmanns *Cornelia*-Bild, in erster Linie rahmende und exponierende Funktion, um Helena deutlich als Protagonistin und als Anschauungszentrum zu kennzeichnen. Im Gegensatz zu den *Horaces* (**Abb. 19**) von David zu Tischbeins *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 30**) oder zu Schmidts *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) besitzt hier das Rot, das zwar noch lokalfarbig besetzt ist, nicht mehr die Vorherrschaft in der Bezeichnung der Protagonisten, sondern der Gelb-Weiß-Klang übernimmt dessen Funktion. Damit ist dieses aufgewertet und erhält lokalfarbige Eigenschaft; die rahmenden Rottöne sowie die umbrastische, bis ins Ocker gehende Farbigkeit des Grundes als auch die betont gesetzten Dunkelzonen dienen zu dessen Explikation.<sup>1069</sup> Rot und Weiß erfahren bei *Helena und Menelaos* eine Umkehrung in Hinblick auf deren Wertigkeit: Weiß erlangt bestimmende koloristische Kraft, Rot hingegen übernimmt unterstützende Funktion, wobei es sich selbst zurücknimmt.<sup>1070</sup>

Die gewahr gewordene Schönheit Helenas führt zur Reaktion des plötzlichen Innehaltens von Menelaos, die durch sein zwar vorwärtsdrängendes breites Schrittmotiv einerseits, bei gleichzeitigem

<sup>1069</sup> Zwar unternimmt das späte 18. Jahrhundert, hier auch Tischbein, eine farbgestalterische Trennung zwischen männlicher und weiblicher Heldenfigur, d. h. in den meisten Fällen werden der männlichen Figur Rottöne zugeordnet. Bei Anwesenheit einer männlichen und einer weiblichen Figur ist eine Umkehrung der Farbwerte höchst ungewöhnlich. Siehe beispielsweise Angelika Kauffmanns *Bacchus entdeckt die von Theseus verlassene Ariadne auf Naxos* (1764, Öl auf Leinwand, 166 x 125 cm, Bregenz, Amt der Landeshauptstadt, Kultur, Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 135, Kat. Nr. 25). Ariadne besitzt die Farbwerte Weiß-Gelb, Bacchus hingegen erhält Rot. Als weitere Beispiele für die Trennung zwischen weiblicher und männlicher Farbigkeit mögen genügen: Angelika Kauffmann, *Augustus und Kleopatra* (Öl auf Kupfer, 33,4 cm, Tondo, Lawrence, The University of Kansas, Spencer Museum of Art, Gift of the University Women's Club, Abb. in: ebd., S. 351, Kat. Nr. 193); dies. *Alexander überlässt Apelles seine Geliebte Kampaspe* (1783, Öl auf Kupfer, 33,0 cm, Tondo, Bregenz, Amt der Landeshauptstadt, Kultur, Abb. in: ebd., S. 352, Kat. Nr. 194). – Eine Ausnahme bildet beispielsweise das Gemälde von Angelika Kauffmann, *Plinius der Jüngere mit seiner Mutter beim Ausbruch des Vesuvs in Misenum* (1785, Öl auf Leinwand, 103 x 127,5 cm, Princeton, The Art Museum, Princeton University, Abb. in: ebd. S. 385, Kat. Nr. 229); dort wird der Mutter ein klar definierter Rotton zugewiesen, Weiß als Flächenwert in der Gewandung ist im Gemälde aber überhaupt nicht anwesend.

<sup>1070</sup> Noch stärker hatte Tischbein diese Umkehrung bereits in dem 1802/06 entstandenen Gemälde *Aias und Cassandra* (**Abb. 31**) betont, das Tischbeins reinste und ‚wörtlichste‘ Interpretation der Vierfarbmalerie beherbergt und gänzlich auf die Farbwerte Blau und Grün verzichtet (siehe zum Bild weiter unten). Hier nun ist der Farbklang Weiß-Gelb so weit aufgewertet, dass er förmlich mit Hilfe des dominierenden Dunkels das Rot in das Nebensächliche verdrängt.

gegenläufigem Weichen mit seinem Oberkörper andererseits, dargestellt ist und in der Reaktion des plötzlichen Aus-der-Hand-Gleitens des Schwertes gipfelt.

Das weiße Gewand der Helena erhält durch den lasierenden Farbauftrag eine diafane Qualität und lässt den weiblichen Körper deutlich sichtbar werden. Das Gewand wirkt hierdurch schleierhafter als der Schleier selbst, es enthüllt vielmehr als dass es verhüllt.<sup>1071</sup> Weiß verbindet sich mit der Inkarnatfarbigkeit und stimmt mit dieser einen neuen, marmornen Klang an. Es öffnet sich zur Lichtfarbe, ist beinahe luminaristisch eingesetzt, dient der auf den Betrachter bezogenen Hervorhebung der Figur in ihrem ‚Kunst- und Schönheitscharakter‘. Wie auf einer Bühne ist Helena von einem spotlichtartigen Beleuchtungslicht erfasst, das sie wie eine Preziose erleuchtet.<sup>1072</sup> Nicht von ungefähr nutzt Tischbein denjenigen Farbwert bei Helena, der dem Licht am nächsten steht. Das Weiß wie auch die dünnen transparenten Lasurschichten, die die Inkarnatfarbigkeit reflektieren, materialisieren und entmaterialisieren gleichermaßen. Das meint, sie materialisieren den Körper, indem sie ihn einem marmornen Bildwerk annähern, entmaterialisieren damit aber zugleich die dem Körper als Körper zugrunde liegende Beschaffenheit. Alle verwendeten Mittel, insbesondere der Einsatz des lichten, helltonigen Farbklangs Weiß-Gelb, sind bei Tischbein der Explikation der weiblichen Schönheit für den Betrachter subordiniert, dessen Reaktions- und Sentimentvorgabe Menelaos vorwegnimmt und das eigene Zurückschrecken sowie die folgende Bewunderung für die weibliche Schönheit auslöst. Durch seine diafane Qualität enthüllt der Farbklang Weiß-Gelb eine ‚Idealschönheit‘ im Licht, denn Helena wird durch ihre Schönheit die lebensbedrohliche Situation verändern können. Farbikonografisch nimmt das Weiß hier seinen bestimmenden Platz als Farbe der Schönheit ein, Angelika Kauffmann deutete es als Farbe der Tugend (siehe oben). Hinzu kommt eine neue Interpretationsvariante der Vierfarbmalerie: Die Farbigkeit des Brustharnischs von Menelaos, auf die, wie oben bemerkt, mehrfach im Gemälde zurückgegriffen wird (Mantel der Dienerin, Skulptur am rechten Bildrand), öffnet sich zum Buntwert Orange<sup>1073</sup> und stellt damit erstmals eine zaghafte Auffächerung der Buntfarbpalette dar. Der Buntwert geht eine neue Verbindung ein, die vorher ausschließlich in Neutralwerten vollzogen wurde.

Entscheidend bleibt, dass Tischbein in dieser auffälligen Figurenparataxe, ausgehend von Menelaos über Helena hin zur Dienerin, wieder die aus der Antike überlieferten Farbwerte Rot, Weiß und Gelb an

---

<sup>1071</sup> Mit dem Hervortreten der Körperformen unter dem Gewand folgt Tischbein zudem griechisch-antiken Bildwerken des so genannten „nassen Stils“, der von den klassizistischen Bildhauern im späten 18. Jahrhundert, etwa von Bertel Thorwaldsen, rezipiert wurden. Schon Winckelmann formulierte hierzu: „Die griechische Draperie ist mehrertheils nach dünnen und nassen Gewändern gearbeitet, die sich folglich, wie Künstler wissen, dicht an die Haut und an den Körper schließen, und das Nackende desselben sehen lassen. Das ganze oberste Gewand der griechischen Frauenzimmer war ein sehr dünnes Zeug; er hieß daher *Peplon*, ein Schleier.“ Winckelmann 1995, S. 19.

<sup>1072</sup> Vgl. zum Bild und der Wirksamkeit der *Deutlichkeit der Beleuchtung* das Kapitel: B III. Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

<sup>1073</sup> Orange steht zwischen Gelb und Rot und ist gleichzeitig mit beiden verwandt. Schon Heimendahl bemerkte: „Wenn z. B. auch Orange für sich alleine betrachtet, eine selbstständige, einfache Farbqualität ist, so erinnert sie uns doch an Rot oder Gelb zugleich an diese beiden Farben, weil Orange zwischen ihnen vermittelt.“ Heimendahl 1961, S. 73.



die Figuren bindet respektive in den Gewandbereichen fixiert. Im Hintergrund dominiert ein tiefes Umbra-Maronenbraun in der angedeuteten Architektur rechts, dem der Himmelsbereich im abgeschwächten, braun gebrochenen Indigo, über einen schwach rötlichen Schimmer hin zur düsteren Auflichtung in Ocker folgt. Dadurch, dass Tischbein die Handlung im ‚Freien‘ darstellt, obwohl er mit Bedacht darauf geachtet hat, dass er so wenig Natur wie möglich zeigen muss, kann er auf den Himmelsbereich mit seinem eingetrübten Blauton nicht verzichten. Dieser ist aber in die koloristische Peripherie gedrängt, wenngleich er formalkompositorisch gesehen das aktive Handlungsmoment der Helena unterstreicht und verfremdet eingesetzt ist. Tischbein gibt dem Blau gerade keine farb- und bildmäßige Bestimmung. Als Reminiszenz seines ehemaligen Buntgehaltes erinnert er lediglich daran. Tischbeins Interpretation der Vierfarbmalerie steht auch hier nicht unter dem Zeichen einer tatsächlichen Erweiterung der Farbpalette, sondern indem sich das Blau seinem wesensmäßigen Buntfarbcharakter entzieht, versucht er die antike Vierfarbmalerie nur zaghaft zu erweitern.

Zwar ist Tischbeins Dunkelfolie des Grundes hier im Verhältnis zu *Iphigenie erkennt Orest* (Abb. 30) leicht zurückgenommen, dennoch ist sie im Hinblick der *Ernsthaftigkeit* eingesetzt.<sup>1074</sup> Insgesamt gesehen trägt die Rezeption der Vierfarben auch hier farbikonografisch die *Ernsthaftigkeit* des Dargestellten, denn der dargestellte Moment entscheidet über Leben und Tod.

### 3.2.2 Die Anerkennung der Vierfarbe – Die wörtliche konsequente Interpretation

Neben der hauptsächlich durch den Farbwert Blau erweiterten Interpretation findet sich auch eine wörtliche, textnahe und konsequente Interpretation der Vierfarbgestaltung, die gerade auf Blau und Grün respektive eine zaghafte Buntwertauffächerung verzichtet. Nur die Neutralwerte – und das bleibt auch ein Merkmal der wörtlichen strengen Rezeption – behalten ihre Auffächerung bei.

Lorenz Dittmann führt als Beispiel hierfür Davids *Sabines* (Abb. 28) von 1799 an, die nach seiner Ansicht „die konsequente Neuanwendung der antiken Vierfarbenskala“ darstelle. „Der Figuralkomposition entspricht die zweimalige Abfolge von Saturnrot, Ockergelb und silbrigem Weiß, verbunden mit Inkarnattönen, die die Leuchtkraft wie im 18. Jahrhundert nicht mehr erreichen, das Ganze vor hellgrauem Fond, der jedoch keine Beziehungen mehr aufnimmt zu den braunen Modellierungsschatten: die Helldunkeleinheit ist in der Figurenkomposition kraftlos geworden (und in eins damit der ‚Poussinsche‘ Relieffzusammenhang); wie als Reminiszenz an das 18. Jahrhundert klingt

---

<sup>1074</sup> Dort gerade, wo sich die an den Figuren gebundenen Buntwerte konzentrieren, sammelt sich auch in deren unmittelbarer Umgebung die größte Intensität des Dunkels. Zudem schließt das Dunkel den Bildvordergrund ab, indem der Bodenbereich sich hier ganz ähnlich verdunkelt, um die Figuren auf einer ‚Lichtbühne‘ zu verorten. Vornehmlich durch diese Dunkelbereiche von rötlichem Ocker (im Boden und Podest) über dunkles Umbra bis hin zu tiefem Schwarz gestaltet sich die Farbigkeit des Raumes, die somit wieder eine Dunkelauffächerung der Vierfarbmalerie in Neutralwerte bildet.

sie nach im Hintergrund mit dem duftig grauen Himmel und dem bräunlich-blonden Kastell.<sup>1075</sup> David äußert sich selbst zur Intention des Bildes: „Ich habe etwas völlig Neues unternommen; ich will die Kunst auf die Grundsätze zurückführen, die bei den Griechen befolgt wurden. Als ich die ‚Horatier‘ und ‚Brutus‘ malte, stand ich noch unter dem römischen Einfluß. [...] Wir müssen also zur Quelle zurückkehren, und dies eben versuche ich gegenwärtig. [...] Ich will *rein Griechisches* schaffen.“<sup>1076</sup> Sein formuliertes Ziel, das er hauptsächlich auf die nackten Dargestellten bezieht, schlägt sich aber auch in der Farbgestaltung nieder. Zwar interpretiert er stärker noch als im *Le Serment des Horaces* (**Abb. 19**) die antike Vierfarbmalerie, legt aber in den *Sabines* ein größeres Augenmerk auf die *tonos*-Gestaltung und deren Rezeption.<sup>1077</sup> Auch in seiner „konsequentesten Neuanwendung“ der Vierfarbmalerie bindet David – abgeschwächter noch als in den *Horaces* – die Farbwerte Blau und Grün partiell mit ein und erweitert somit zaghaft die Vierfarbpalette. David gehört damit nicht zu den wörtlichen Interpreten, sondern zu denjenigen der Erweiterung der Vierfarbpalette – auch noch in seinen *Sabines*.

Als Beispiel für die ‚konsequenteste Neuanwendung‘ der Vierfarbmalerie ist Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Gemälde *Aias und Cassandra*<sup>1078</sup> (**Abb. 31**) von 1802/06 zu nennen, da hier tatsächlich nur die von der Antike überlieferten Farbwerte verwendet sind. Es erfolgt nicht nur eine offensichtliche Reduktion der Farbigkeit, sondern auch die eingesetzten Buntfarben verdichten sich im Vergleich mit den vorangegangenen Beispielen beinahe zur Monochromie. Der tiefdunkle Grund der Hintergrundarchitektur bildet abermals die Folie, von der aus die Dargestellten ihre bühnenartige

<sup>1075</sup> Dittmann 1987, S. 280.

<sup>1076</sup> Zit. nach Schnapper 1981, S. 181, 190.

<sup>1077</sup> Siehe das Kapitel: B V 3. Der Gesamtton im Bild – Seine phänomenologische Erscheinungsweise.

<sup>1078</sup> Nachdem die Griechen sich mit Hilfe des hölzernen Pferdes Zugang nach Troja verschafft hatten, floh Cassandra, Tochter des Priamos, vor den eindringenden Truppen in den Tempel der Athena und umfasste das Standbild der Göttin. Diese Handlung, allgemein als Flüchtlingsrecht geltend, wurde von Aias, als er Cassandra am Standbild sah, missachtet: Er zerrte sie vom Altar und vergewaltigte sie und zog hiermit den Zorn Athenes auf sich. Bereits Odysseus verlangte, dass Aias aufgrund des Götterfrevels getötet werden aber keiner der Griechen wagte ihn anzurühren. Daraufhin rächte sich Athena mit Hilfe von Zeus und Poseidon. Sie ließ einen Sturm über die Flotte von Aias kommen, der dessen Schiff zum Kentern brachte. Zunächst konnte Aias sich noch auf einen Felsen retten, stirbt dann aber nach einer weiteren Gotteslästerung durch Poseidon. Cassandra hingegen wurde als Sklavin und Konkubine Agamemnon zugeführt, dem sie zwei Söhne gebar. Später wurde sie von dessen Frau Klytämnestra und deren Geliebtem Aigistos gemeinsam mit Agamemnon getötet. Siehe Euripides, *Die Troerinnen*, 69ff; Homer, *Odyssee* 4, 499ff. – Die Entstehung des Gemäldes wird von der Forschung im Kontext historischer Ereignisse, der Schändung eines Nonnenklosters in Neapel durch französische Revolutionstruppen, angesiedelt. Siehe hierzu ausführlich Mildenberger 2003, S. 38f. – An den Herzog schreibt Tischbein am 15. November 1803 zum Bild: „Ich habe die Geschichte der Cassandra und Ajax gewählt, wie er sie aus dem Tempel reisst, wo sie um Schutz der Pallas flehte. Da ist Gelegenheit, eine zarte, weibliche und eine starke männliche Figur sehen zu lassen – Mit dieser Idee zu einem Bilde trage ich mich schon seit der Einnahme von Neapel herum; da habe ich gesehen, wie ein Mann im Sturm aussieht, wie Trotz und Tod in seinem Auge sitzt, und wie die zarte weibliche Unschuld misshandelt ward. Dieses schien mit werth, im Bild aufbewahrt zu werden, denn nicht leicht hat ein Künstler Gelegenheit, dieses in der Natur zu sehen.“ Zit. nach Mildenberger 2003, S. 38.

Präsenz beziehen.<sup>1079</sup> Das Dunkel des Grundes, das den Farbwert Schwarz mit zart aufgelichteten Abstufungen annimmt, verhält sich erneut als Flächenfarbe und bleibt als genuiner Farbwert der antiken Vierfarbmalerie im Kolorit existent. Es übernimmt als Dunkelfolie zudem erneut inhaltliche Funktion, indem es das Schreckliche (*terror*) und Ernsthafte (*austeritas*) der Situation intensiviert. Insgesamt betrachtet stehen die beiden Pole Licht und Finsternis, Helligkeit und Dunkel streng einander gegenüber. Dieses begünstigt auf eindringliche Weise die Reduktion der Buntfarbigkeit, denn diese ist förmlich vom Licht und vom Dunkel ‚aufgesogen‘. Die übrigen für die antike Vierfarbigkeit überlieferten Werte finden sich wieder an die Gewänder gebunden, vor allem bei Cassandra, denn diese wird vom Farbklang Weiß-Gelb bestimmt. Auch hier erhält der Farbklang, wie schon bei *Helena und Menelaos* (**Abb. 24**) festgestellt, eine höhere Wertigkeit als das Rot und verdrängt gewissermaßen mit Hilfe des Dunkels das Rot in die koloristische Peripherie. Rot übernimmt ebenfalls nicht mehr die Protagonisten bezeichnende Funktion. Obwohl der Farbwert der männlichen Figur zugeordnet ist und eine gewalttätige Dimension mit einbringt<sup>1080</sup>, ist es in seiner Flächenausdehnung wie auch in seiner Wertigkeit zurückgedrängt. Auffällig ist zudem die Trennung des ‚Männlich-Aggressiven‘ von dem ‚Weiblich-Ohnmächtigen‘ respektive ‚Weiblich-Machtlosen‘, das sich nicht nur über die formale Körpergestaltung und die Zuordnung der Farbwerte, sondern auch in der Faltensprache der Gewänder manifestiert.<sup>1081</sup> Das Standbild wie auch der Sockel des Altars sind in variierenden Braunockertönen gehalten, die in den Inkarnaten wiederkehren. Das Braunocker erfährt hierbei seine Auffächerungen ins Helle und Dunkle und ist an das Ocker der antiken Vierfarbe angeschlossen. Insgesamt ist festzuhalten, dass die *Ernsthaftigkeit* der Situation, das tragische Wegreißen vom Altar Athenes, der damit einhergehende Götterfrevl und das kommende Schreckliche der Vergewaltigung Cassandras auch hier mit Hilfe der Dunkelheit wie auch der Vierfarbinterpretation der Antike eindringlich umgesetzt sind und nachdrücklich sich dem *austeritas*-Gedanken subordinieren: Je dunkler die Farbigkeit und je reduzierter die Buntfarbigkeit, umso *ernsthafter*, um so strenger wird auf wirkungsästhetischer Ebene die dargestellte Situation, die wie ‚eingefroren‘ den schrecklichen Moment in die Bildgegenwart bannt. Eine weitere Möglichkeit der reinen wörtlichen Vierfarbrezeption zeigt Tischbein in dem Gemälde *Odysseus und Nausikaa* (**Abb. 32**) von 1819<sup>1082</sup>, das ebenfalls dem Homer-Zyklus angehört. Es stellt

<sup>1079</sup> Motivische Nähe konnte Hermann Mildenerberger mit dem Figurenfries der Vivenzio-Vase nachweisen. Siehe Mildenerberger 2003, S. 40.

<sup>1080</sup> Sowohl der Umhang als auch die Schwertscheide sind durch das grausame Wegzerren bereits zu Boden gegliedert.

<sup>1081</sup> So finden sich gerade im heruntergefallenen roten Umhang von Aias Faltenkonstellationen, die sich mit den Schattendunkelheiten zu scharfkantigen Gebilden formieren und im auffälligen Kontrast zu den weich und rundbogig fallenden Faltenschwüngen des Gewandes und Schleiers der Helena stehen.

<sup>1082</sup> Nachdem Odysseus auf seiner Irrfahrt von Troja zurück die Nymphe Kalypso verlassen hatte und mit seinem Floß in einen Sturm geriet, entdeckt Nausikaa, die Tochter von König Alkinoos, Odysseus am Strand und brachte ihn in das elterliche Haus. Als Alkinoos die Identität von Odysseus erfährt, stattet er ihn mit Geschenken und Schiffen aus und bietet ihm die Hand von Nausikaa an, die er aber ablehnt. Homer, *Odyssee* 6, 15-320; 8, 457-468.

gewissermaßen die farbgestalterische Umkehrung zu *Aias und Cassandra* dar: Die streng reduzierte Buntfarbigkeit steigert diesmal aufgrund der dominierenden Dunkelgestaltung die Buntfarbigkeit selbst. Farbgestalterisch ist die Reduktion der Farben hier auf die Reduktion alles Gegenständlichen bezogen. Nur die beiden ganzfigurigen, in Nahaussicht gegebenen Dargestellten sind im kargen Innenraum verortet, dessen Raumfarbigkeit sich wieder aus Ockerumbratönen einheitlich verdichtet. An die Gewandfarbigkeit sind abermals die Farbwerte der Vierfarbmalerei Rot bei Odysseus und Gelb-Weiß bei Nausikaa angeschlossen. Das Dunkel des Odysseus hinterfangenden Vorhangmotivs bindet zwar zaghaft ins Dunkelolivgrün gestimmt an, der Grünwert ist jedoch noch weiter zurückgenommen, als es bei den bisherigen Beispielen der Fall war. Interessanterweise ist das sonst so bestimmende Weiß bei Tischbein nun in die koloristische Peripherie gedrängt; eingetrübt ist es nur partiell an einigen wenigen Stellen, die die Untergewänder markieren, sichtbar. Ansonsten dominieren die Buntwerte Rot und Gelb, kontrastierend zum Schwarz, und werden eingebunden in die sich auffächernden Umbraockertöne des Grundes. Tischbein ist demnach in der Lage, die antike Vierfarbe in unterschiedlicher Weise zu interpretieren, vor allem beide Extreme sind bei ihm möglich: einerseits eine absorbierende und andererseits eine gesteigerte Buntfarbinterpretation. Beide Formen bleiben aber der *ernsthaften* Situation zugeordnet, denn auch Odysseus wird sich von Nausikaa trennen und sie wird in Trauer zurückbleiben müssen.

Um abschließend ein letztes Beispiel der reinen Anwendung der antiken Vierfarbmalerei zu nennen, sei auf das Gemälde *Orpheus und Eurydike* (**Abb. 33**) von Johann August Nahl d. J. (1752-1825) von 1807 hingewiesen.<sup>1083</sup> Beide Figuren sind „durch die Bildform des Kniestücks“<sup>1084</sup> streng an den Betrachterraum angebunden, nur der Felsengang mit seiner höhlenartigen Öffnung deutet eine räumliche Situation an, ebenso stellt der Höllenhund hinter Eurydike den Ortsbezug zur Unterwelt her. Nahl verzichtet noch stärker als Tischbein in *Odysseus und Nausikaa* (**Abb. 26**) auf gestaltetes Beiwerk, auf das *decorum*, und reduziert die dargestellte Bildwelt auf ein Minimum. Gerade mit dieser Reduktion erfolgt eine Konzentration auf die Figuren, deren Gewandbereiche die einzigen Buntwerte zugewiesen bekommen<sup>1085</sup>, die insgesamt etwas Blechern-Metallisches erhalten. Der leuchtend

<sup>1083</sup> Nahl wählt gerade den Augenblick, als Orpheus Eurydike aus der Unterwelt wieder zurückführt, kurz bevor er sich zu ihr umdrehen wird und sie wieder in das Reich der Schatten zurückkehren muss; denn Orpheus hatte Eurydike kurz nach ihrer Heirat durch einen tödlichen Schlangenbiss verloren, als diese vor Aristaios geflohen war. Durch Orpheus' Gesang und sein Leierspiel war es ihm aber gelungen, Hades und Persephone zu überreden, Eurydike wieder zurückzugeben. Sie gewährten ihm die Rückgabe unter der Bedingung, dass er versprechen musste, sich nicht nach ihr umzudrehen, solange sie noch in der Unterwelt waren. Kurz vor dem Ausgang drehte sich Orpheus jedoch um und Eurydike verschwand wieder als ‚Schatten‘ in der Unterwelt.

<sup>1084</sup> Katalog Kassel 2003, S. 133; vgl. AK Künstlerfamilie Nahl 1994, Kat. Nr. 80, S. 72.

<sup>1085</sup> Bereits im Bestandskatalog der Kasseler Museen ist die reduzierte Farbigkeit bemerkt worden, wenngleich diese nicht mit der Rezeption der Vierfarbmalerei in Verbindung gebracht wurde. Der Katalog hält jedoch fest, dass „die Konzentration

zinnoberfarbene Umhang von Orpheus, der stärkste Buntwert, findet sich als abgeschwächter Reflex im glimmenden Feuerschein der Unterwelt, dort in glühender Farbigkeit des Höhlenschlundes. Lokalfarbig wirkt er jedoch ausschließlich im Gewand von Orpheus. Eurydike hingegen – abermals als weibliche Figur im Farbklang Weiß-Gelb gegeben – hat ihre Hand in enger Verbundenheit auf den muskulösen Unterarm ihres Mannes gelegt, um sich von ihm aus der Unterwelt herausführen zu lassen.

Ganz ähnlich wie Tischbeins Helena (**Abb. 24**) trägt Eurydike ein transparent wirkendes Gewand, das ihre Körperformen durchscheinen lässt. Das Weiß, hier nun stärker ins Grau getrübt, zeigt wiederum mehr, als dass es ‚verhüllt‘. Orpheus wird sich gerade wegen ihrer Schönheit im nächsten Moment umdrehen und damit das weitere Schicksal besiegeln. Das, was Orpheus noch nicht erblickt, sowie der Grund seines Umschauens, kann nur der Betrachter erblicken: Die Schönheit Eurydikes, deren Körperformen im Schönheitsideal der Zeit verankert sind, werden durch die Transparenz des Kleides sichtbar.<sup>1086</sup> Bereits mit der differierenden Farbigkeit ist Eurydikes Sein im Schattenreich impliziert: Denn die lebendig Wirkende besitzt in ihrer Gewandfarbigkeit insgesamt etwas Kühles, Blechernes, gar Lebloses im Vergleich zum Gewand von Orpheus. Das Gelb nämlich ist in seinem Buntwert gemindert, durch die Graueintrübung und Weißaufhellung gewissermaßen verblasst<sup>1087</sup> und ist von seiner wesensmäßigen Beschaffenheit als warmer Farbton losgesprochen. Gelb ist zum kühlen Stimmungsgehalt verblichen.<sup>1088</sup> Gelb und Weiß versinnbildlichen durch ihre Graueintrübungen die verblassende Lebenskraft, etwas aus dem Reich der Schatten Zurückkehrendes einerseits und wieder in das Reich der Schatten und Nebel Zurückfindendes, ehemals Lebendiges andererseits. Die Wandelbarkeit ins Lebendige bleibt Eurydike aber verwehrt, denn sie wird in die Unterwelt zurückkehren müssen. Besonders bemerkenswert ist, dass Nahl diese Todesgewissheit nicht ausschließlich durch das Inkarnat zum Ausdruck bringt – dieses ist zwar bei Eurydike heller als das von Orpheus und daher auch im Sinne von männlichem und weiblichem Inkarnat differenziert –, sondern primär durch die Gewandfarbigkeit. Im Unterschied zu Tischbein, der in der Gewandung von Iphigenie bei *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 30**) ein zum Ocker tendierendes, erdiges Gelb verwendete, um das Diesseitige zu implizieren, wandelt Nahl sein Gelb zu einem kühlen, beinahe kalten Farbton. Das tatsächliche Verblassen, die Metamorphose der Eurydike zum Schatten, ist somit koloristisch impliziert.

---

auf die beiden Hauptfiguren [...] zudem noch erhöht [wird] durch die Beschränkung der Farben auf den Dreiklang Braun-Rot-Weiß.“ Kat. Kassel 2003, S. 133.

<sup>1086</sup> Nahl wendet hierzu ganz ähnliche Gestaltungsmittel an, wie Tischbein sie für seine Helena nutzte: das Durchsichtige, die an den ‚nassen Stil‘ erinnernde Gewandfältelung und der antikisierende Körperbau als Explikation ihrer Schönheit. Zu dem lasierenden Weiß ihres Gewands, das die Inkarnatfarbigkeit reflektiert, tritt im Schleier Eurydikes ein grau gestimmtes Gelb, kühl im Farbwert, das mit der Kühle des Weiß eine Einheit bildet, ohne jedoch selbst diafan zu werden.

<sup>1087</sup> Zwar wurde im Hinblick auf die Buntwerte bei den genannten Beispielen immer wieder auf deren Eintrübung hingewiesen – ein farbgestalterisches Merkmal klassizistischen Kolorits schlechthin – worauf Nahl zwar auch zurückgreift, jedoch die Verfremdung des Gelbs noch zu steigern weiß.

<sup>1088</sup> Maltechnisch hat Nahl dies mit auffallend dünnen Lasuren in der Gewandung der Eurydike gestaltet, die im Gegensatz zum opakeren Rot im Gewand des Orpheus stehen.

### 3.2.3 Die Vierfarbgestaltung im Bild – Ein Resümee

Ausgangspunkt der farbgestalterischen Interpretation der Vierfarbmalerei ist die Verwendung einer spezifischen Farbkombination, die das Gesamtkolorit konstituiert. Das gleichzeitige Auftreten der Farbwerte – und in gewissem Maße auch ihre Ausschließlichkeit im Bild – formt die Dominanz des Farbklangs Rot-Gelb-Weiß und Braun bis Schwarz. Eine solche Akzentuierung dieser spezifischen Farbkombination führt zu einer prinzipiellen Reduktion der Farbe, mit der in besonderem Maße eine Reduktion der Buntfarbigkeit in toto einhergeht. Das heißt, es handelt sich bei der interpretierenden Verwendung der antiken Vierfarbmalerei im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert um eine Zurückstimmung des Kolorits, dessen Wesenhaftigkeit sich aus der Akzentuierung des Vierfarbklangs bildet. Oft entspricht sogar die Reduktion der Farbpalette auch der Minimierung des Dinglichen, was bei Tischbeins *Odysseus und Nausikaa* (**Abb. 32**) und noch deutlicher bei Nahls *Orpheus und Eurydike* (**Abb. 33**) zu beobachten war. Darüber hinaus erscheinen die häufig verwendeten Innenraumdarstellungen in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts besonders für den Anwendungsbereich und die Rezeption der Vierfarbmalerei geeignet. Die Vierfarbmalerei wirkt dort auch am stärksten umgesetzt, da hier auf Blau oder Grün – die ja wesentlicher Bestandteil eines landschaftlichen Farbeindrucks sind – verzichtet werden kann.

Die farbgestalterische Interpretation lässt sich bei jeweils individueller Ausrichtung in zwei Hauptrichtungen unterteilen: Zum einen existiert eine wörtliche, konsequente und textnahe Interpretation, bei der tatsächlich auf die vier überlieferten Farben der Antike zurückgegriffen wird, bei gleichzeitiger Neutralwertauffächerung. Zum anderen existiert die erweiterte farbgestalterische Interpretation, die fast ausschließlich nur die ‚neuen‘ Werte, Blau und manchmal Grün als Reminiszenz ihres ursprünglichen Farbwertes, mit aufnimmt.

Im Bildganzen sind Rot, Weiß und Gelb respektive Ocker meist als Einzelfarben separiert, die das Dargestellte ordnen, gliedern und betonen. Diesen drei Farben wohnt eine Dominanz im Kolorit inne, die sich auf das Dargestellte inhaltlich beziehen lässt, dieses unterstreicht oder gar erst formt. Sie bleiben entschieden dem Gegenstand verbunden, sind dem Gewand der Figuren zugeordnet und durch den Kontur begrenzt. Ihren Daseinsbereich entfalten sie meist im Vordergrund, der sich oftmals bühnenhaft öffnet; sie stehen dort für sich genommen vom bildimmanenten Leuchtlicht erhellt, ohne sich zum Lichtwert der Farbe öffnen zu müssen. Hingegen bildet der Hintergrund oder der Umraum eine neutralfarbige Folie, die meist in verschiedenen und variierenden Brauntönen flächenartig Raum suggerierend an- und aufgelagert erscheint, ob nun ockerhaltiger oder tiefer zum Schwarz gestimmt, und damit auch die Folie für die Buntfarbigkeit der (Gewand-)Figuren bildend. Im Umraum ist eine Neutralwertauffächerung der Farben zu konstatieren, die bei den Werten, die an die Figuren gebunden sind, meist ausbleiben. Die neutraltonige Umraumgestaltung konstituiert sich – zumindest suggeriert sie

dieses – aus Mischungen, die sich aus Rot und Schwarz, Gelb und Schwarz hin zu Ockerbrauntönen verdichten. Diese neutrale Auffächerung der Umraumgestaltung vervielfältigt sich gewissermaßen in unterschiedlichen Neutralfarbwerten, die oftmals mit nuancenreichen Abstufungen zumindest ihre quantitative Auffächerung erhalten, auch wenn sie in der Bildwelt durch ein Zusammenbindendes formiert sind. Dieses ist als eine mehrfach auffächernde Neutralfarbpalette des Grundes zu charakterisieren.<sup>1089</sup>

Bei den Buntwerten hingegen erfolgt keine tatsächliche Auffächerung der Palette und auch kein Zusammenmischen zu neuen Farbqualitäten. Sie stehen als ihr eigenes ‚Echo‘ isoliert, entziehen sich gleichzeitig durch die Umraum- und Grundgestaltung ihres eigenen Nachhalls und nähern sich gerade hierdurch – obwohl sie in eingetrübter Weise und nie rein vorhanden sind – ihrem farbbimmanenten Eigenwert an. Die Buntwerte Rot, Gelb und das zur Buntqualität aufgewertete Weiß sind fast ausschließlich an die Figuren gebunden. Dort existieren sie in den Gegenstandsbereichen der Gewänder oder in einem Gewandteil, bleiben von diesen begrenzt, ohne dass sich hieraus eine neue Buntfarbqualität oder ein neues farbiges ‚Zeichen‘ herauslösen würde. Potenzielle Mischungen, die sich ergeben könnten, sind vermieden. Ein seltenes Beispiel war die Farbigkeit des Brustharnischs in Tischbeins *Helena und Menelaos* und das Gewand der Dienerin (**Abb. 24**), die sich zum Orange hin öffnen.<sup>1090</sup>

Ein wichtiges Merkmal der Vierfarbrezeption des 18. Jahrhunderts ist die Verwendungs- und Erscheinungsweise der Farbe Rot im Kolorit und deren Verhältnis zur Komposition. Rot ist in der Regel als Gegenstandsfarbe eingesetzt, es besitzt einen bestimmenden Charakter, indem es bereits durch seinen inhärenten Buntwert eine Farbdominanz respektive eine Buntwertdominanz erhält. Es tritt meist als Lokalfarbe in Erscheinung und übernimmt eine führende, wenn nicht gar die *farbtragende* Rolle im Kolorit. Nie erscheint es in absoluter Reinheit, stets ist es gebrochen, wenngleich es sich auch mit einer gewissen Sättigung verdichten kann. Hierbei ist auffällig, dass vornehmlich die französische Malerei –

---

<sup>1089</sup> Zu bemerken ist, dass die Rezeption der antiken Vierfarbmalerei in den oben angeführten Bildbeispielen nicht mit ausschließlich vier Farben evoziert wurde. Der Eindruck der Verwendung von vier Farben ist durch die verwendete Farbgestaltung bewirkt. Besonders anschaulich wird dies bei den Brauntönen oder bei der Verwendung von Gelb. In den meisten Gemälden findet sich beispielsweise ein ‚echtes‘ Umbra, das gerade nicht durch Zusammenmischung entstanden ist, sondern als eigenständiges Pigment auftritt. Auch das Gelb, welches beispielsweise bei Kauffmann, Tischbein oder Nahl eingesetzt wurde, ist kein aus Ocker aufgelistetes Gelb, wie die antike Überlieferung es nahelegt, sondern es ist ebenfalls ein eigenständiges Gelbpigment. Natürlich nahm das 18. Jahrhundert damit mehr Farben, das heißt mehr eigenständige Farben aus Pigmenten – insbesondere bei den Braunwerten – ins Bild als die tatsächlich überlieferten vier Farben der ‚Alten‘. Aber es entsteht der Eindruck, dass sie durch Mischung der vier Farben entstanden sein könnten. Entscheidend für die Rezeption ist nicht die wirkliche technische Herauslösung der Pigmente, sondern die Erscheinungsweise der Farbwerte im Gesamtkolorit des Bildes, die die vier verwendeten Farben suggerieren.

<sup>1090</sup> Auch Angelika Kauffmanns *Cornelia, die Mutter der Gracchen* (Abb. 19) zeigt eine solche Ausnahme, denn das Gewand der Sempronia öffnet sich hier zu roséfarbenen Klängen, die zugleich im Changeant eine doppelte Buntfarbqualität erhalten. Diese Ambivalenz ist inhaltlich zu beziehen, denn Sempronia ist hiermit sowohl zu Cornelia als auch zur Campanerin und deren Vorstellungswelt potenziell geöffnet.

zum Beispiel David – einen stark gesättigten Rotwert innerhalb der Rezeption verwendet, der insbesondere durch das umgebende Dunkel seine Leuchtkraft bezieht und damit scheinbar ‚rein‘ in Erscheinung tritt. Tischbein, der ebenfalls durch eine noch vorherrschende Dunkelgestaltung das Rot als gesättigten Lokalwert einbindet, knüpft hieran an, wenngleich er es im Verhältnis zu David weiter eintrübt und bricht. Eine Umdeutung findet sich besonders bei Kauffmann, Schmidt und Nahl, die dem Rot zwar ebenfalls noch eine farbgestalterische Dominanz belassen, aber den Farbwert stärker brechen und eintrüben. Die Dunkelgestaltung ist stärker zurückgedrängt, sie modifiziert sich zum *Ausgleichston*<sup>1091</sup> und Rot klingt abgeschwächer an, bleibt aber als Lokalwert präsent.

Bei allen genannten Beispielen findet sich der rote Farbwert meist an einer oder zumindest an wenigen Stellen im Bild, die inhaltlich zentrale Bedeutung besitzen, oftmals im Gewand des Protagonisten oder an der Stelle, die eine Schlüsselposition innehat und somit inhaltlich motivierende und entscheidende Ordnungskraft besitzt.<sup>1092</sup> Auffallend ist zudem, dass am häufigsten ein Zinnoberrot in seinen verschiedenen gebrochenen Nuancen Eingang in das Kolorit gefunden hat; Purpur, Karmin oder andere Rotwerte sind meist nicht verwendet. Das steht neben der von Plinius vorgenommenen Abwertung des Purpur (*purpuris*)<sup>1093</sup> – wenngleich er, wie oben aufgezeigt, auch Zinnober als zu blühend kritisierte – womöglich auch damit in Zusammenhang, dass Zinnober als Farbwert „von altersher bekannt war“ und selbst zum Gelb tendiert, im Gegensatz zu dem ins Blau tendierenden Karmin.<sup>1094</sup> Das gelbstichige Zinnober besitzt durch seinen wärmeren Farbwert eine integrativere Fähigkeit in die anderen Farbwerte (Ocker, Weiß und Brauntöne) als Karmin, das durch seine Blautendenz kühler wirkt. War das Blau nicht in der antiken Vierfarbmalerie enthalten, so scheint gerade das dezidierte Ausblenden des blaustichigen kühlen Karmin eine wörtliche Rezeption zu intendieren.

Betrachtet man die Beschaffenheit des Farbwerks Gelb, so sind zwei Hauptverwendungsweisen zu konstatieren: Bei David und Schmidt beispielsweise ist der Farbwert Gelb in seiner ihm eigenen Wesenhaftigkeit und Eigenständigkeit überhaupt nicht vorhanden. Gelb ist in der Verwandlung und Eintrübung als Ocker, Ockerbraun oder Ockerumbra aufgelöst und in den neutraltonigen Hintergrund

---

<sup>1091</sup> Siehe hierzu das Kapitel: B V Der Ton ist im Bild – Die Rezeption und Interpretation des antiken Tonos.

<sup>1092</sup> Es gibt hierzu aber auch Ausnahmen: Johann Heinrich Tischbeins Gemälde *Aias und Cassandra* (**Abb. 25**), in dem das Rot formal und inhaltlich zurückgedrängt ist und von den Dunkelwerten sowie vom Farbklang Weiß-Gelb in der Gewandung der Cassandra dominiert wird.

<sup>1093</sup> So äußerte sich Plinius speziell im Kontext der Vierfarbtheorie: „Jetzt, wo der Purpur seinen Weg auch auf die Wände gefunden hat und Indien den Schlamm seiner Flüsse, das Blut der Drachen und Elefanten zur Verfügung stellt, ist die edle Malerei verschwunden.“ Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, § 32, S. 47f. – Siehe hingegen zum hohen Stellenwert des Purpur (auch für die römischen Zeit bei Plinius) in der Antike: Gage 1993 (2001), S. 16, 25-27.

<sup>1094</sup> Siehe Matile 1973, S. 53. – Matile begründet die Verwendung aus einer historischen Sicht: „Da Zinnober aber seit altersher bekannt war, das aus einer amerikanischen Schildlausart gewonnene Karmin in Europa erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch kam, liegt es nahe anzunehmen, dass der qualitative Abstand von Rot und Gelb in der Frühzeit der Künstlerfarbenlehre vom gelbnäheren Zinnober aus gemessen und damit noch geringer wurde, als er an sich schon ist. Dazu kommt, dass sich für die Mischung der Orangetöne ein gelbnahes Rot besser eignet als ein blaunahes [...]“. Ebd.



respektive Umraum gedrängt, von dem es gleichsam verschlungen oder aufgesogen erscheint, ohne sich bild- und farbmäßig behaupten zu können. Es bildet somit eine neue Farbqualität im Neutralwert und knüpft an das von Plinius überlieferte „Gelb des attischen Ockers“<sup>1095</sup> wörtlich an. Tischbein, Nahl und Kauffmann hingegen integrieren den Farbwert Gelb als wahrnehmbaren Gelbwert, zwar ebenfalls eingetrübt und gebrochen, aber dennoch eigenwertig aus einem Gelbpigment entwickelt. Es wird bei ihnen in den Gegenstandsbereich der Gewänder verlagert und erhält somit gegenstandsbezeichnende Funktion. Kauffmann, Tischbein und Nahl geben dem Farbwert Gelb damit eine eigenständige Position, meist sogar im Weiß-Gelb-Klang stehend. Die Farbwerte Gelb und Rot erfahren aufgrund ihres Buntgehaltes eine koloristische Dominanz, insbesondere durch die sie umlagernden Neutralqualitäten. Durch dieses Umlagertsein können sie selbst wiederum umso leichter ihre Buntfarbigkeit behaupten, obwohl sie nie rein, sondern stets in einem Reflex der sie umgebenden Neutralfarben eingetrübt sind und einen Nachhall dessen bilden. Gelb entwickelt aber in allen Bildbeispielen niemals dieselbe Buntwertqualität wie Rot, sondern es tritt stets hinter diesem zurück. Selbst wenn es als Gewandfarbigkeit in Erscheinung tritt, wie beispielsweise im Gewand von Helena bei Tischbeins *Helena und Menelaos* (**Abb. 24**), ist es weitaus stärker gebrochen als das Rot.

Weiß hingegen erhält einen neuen Stellenwert: Seiner Wesensbestimmung nach ist es im strengen Sinne eine unbunte Farbe, die den Neutralfarben zuzuordnen ist. Im Anwendungsbereich der Vierfarbe wird es zur eigenständigen Farbgröße aufgewertet und ist zu einem der Buntfarben adäquaten Farbwert gewandelt. Es übernimmt hierdurch nun Buntfarbfunktion und ist ‚selbstbewusst‘ als Farbe vorgetragen. Meist findet es – natürlich genauso eingetrübt wie die anderen Farbwerte – seine Platzierung in den Gewandbereichen der weiblichen Figuren. Dort ist ihm oftmals Gelb zugeordnet, so dass der Farbklang Gelb-Weiß respektive Weiß-Gelb entsteht. Beide besitzen eine spezifische Hellfarbigkeit und weisen somit eine besondere Affinität zum Licht auf. Ihr Farbklang im Gesamtkolorit kann unterschiedliche inhaltliche Implikationen übernehmen, so kann er einmal das Schönheitsideal (Tischbeins Helena in *Helena und Menelaos* (**Abb. 24**)) oder das Tugendideal (Kauffmanns *Cornelia, die Mutter der Gracchen* (**Abb. 27**)) verkörpern, mal das Diesseitige (Tischbeins Iphigenie in *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 30**)) oder gar das Jenseitige (Nahls Eurydike bei *Orpheus und Eurydike* (**Abb. 33**)) – je nachdem die Farbigkeit ihrer eigenen Veränderung unterliegt und in das Formal- wie Farbkompositorische eingebettet ist.

Festzuhalten ist, dass die Wertigkeit von Weiß, quasi dessen Sublimierung im Gesamtkolorit, nicht ausschließlich ein Merkmal der Rezeption der Vierfarbmalerie ist, sondern insgesamt ein

---

<sup>1095</sup> Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, 32. Kapitel, S. 47.

Gestaltungskriterium klassizistischer Farbgestaltung in toto. Diese Wertigkeit, darauf machte bereits Birgit Rehfus-Dechêne aufmerksam, findet sich schon in Beispielen des Frühklassizismus<sup>1096</sup>, vor allem in der Gattung der *historia* und des Porträts.<sup>1097</sup> Zwar wurden Weiß und Schwarz den ‚uneigentlichen‘ Farben zugeordnet, Weiß erfuhr aber seine Aufwertung insbesondere im Antikenbezug, denn seit Winckelmann galt Weiß als die schönste unter allen Farben, weil sie die reinste darstellte.<sup>1098</sup> Weiß konnte durch seine immanente Reinheit das *Erhabene* (*Sublime*) verkörpern, was letztlich „im Zusammenhang mit den antiken Skulpturen“ interpretiert wurde.<sup>1099</sup> Es war die Farbe des Marmors der antiken Skulpturen und konnte so eine ikonografische Dimension erlangen: Es wurde zur Metapher für die Antike selbst.<sup>1100</sup>

Der Farbwert Schwarz ist oftmals als eigenständige Flächenfarbe im Umraum oder im Grund eingesetzt und kann hierdurch die Grundfolie konstituieren. Auch bei Tischbein greifen die Dunkelheiten gliedernd in die Buntwerte ein und sind bestimmend für die Relieftiefe. Das Dunkel und das als Flächenwert auftretende Schwarz verlieren sich aber mehr und mehr, bis sie bei Kauffmann, Schmidt und Nahl aufgelöst und durch umbrastische Modellierungsdunkelheiten ‚ersetzt‘ sind. Das ‚tiefgreifende‘ Dunkel

<sup>1096</sup> Wie etwa bei Gavin Hamilton in seinem Gemälde *Priamos bittet Achill um den Leichnam seines Sohnes* (Abb. 13), wenn auch noch in zaghafter Form. Zwar herrscht dort noch die bestimmende Farbgröße der Trias vor, „ergänzt [aber] durch das als Farbe behandelte Weiß.“ Rehfus-Dechêne 1982, S. 69. – Zu beobachten ist, dass seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Gemälde auf dem Farbklang Weiß-Gelb aufbauen. Der Farbklang Weiß-Gelb wird um 1800 oftmals von dem Farbkontrast Weiß-Rot abgelöst. Siehe hierzu ebd., S. 85f.

<sup>1097</sup> Meist ist die Gewandung weiblicher Figuren in diesem Farbklang vorgetragen, wobei vornehmlich das Kleid der Dargestellten weißtonig ist, Schal, Mantel oder Draperie hingegen in Gelb. So gibt es eine Fülle von Beispielen, die sich bis weit nach 1800 verfolgen lassen: François Gérards *Madame Recamier* (1802, Paris, Musée Carnavalet) und Jacques-Louis Davids *Madame Recamier*.

<sup>1098</sup> „Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie hebt sie überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe die ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher zeigt, so wird ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der Tat ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformten Figuren größer als die Statuen, von denen sie genommen sind, sich darstellen.“ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1742, viertes Kapitel, 2, Von dem Wesentlichen der Kunst, S. 135; vgl. Lersch 1981, Sp. 223f.; Rehfus-Dechêne 1982, S. 63, 85. – Weiß wurde allgemein im 18. Jahrhundert noch mit Reinheit und Unschuld verbunden, so selbst bei Immanuel Kant, der zwar „die Farbe als akzidentiellen Reiz und begriffsloses ‚bloßes‘ ‚Spiel der Empfindungen‘“ begreift, dennoch aber die Farbe „nach moralischen Analogien“ zu untersuchen sucht. So äußert er sich zur weißen Farbe: „So scheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüt zu Ideen der Unschuld“ zu bewegen. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hier zit. nach Wagner 2001, S. 321. – Auch noch in der romantischen Kunstanschauung, so beispielsweise in August Wilhelm Schlegels ‚Kunstlehre‘, wird Weiß noch mit Reinheit besetzt. Schlegel 1963, S. 172. – Siehe auch Rehfus-Dechêne 1982, S. 85, Anm. 255.

<sup>1099</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 63, 85. Die Aufwertung des Weiß kann durchaus auch mit dem von Mengs formulierten Grundsatz der hellen Farben in Verbindung gebracht werden. Mengs bemerkt: Die hellen Farben besitzen „mehr Stärke, als die dunkeln, weil ihre lichten Strahlen, indem sie die Gesichtsnerven erschüttern, zum Theil die nemliche Wirkung thun, die das gerade Licht erfüllt, indem es durch die allzu große Stärke eine schmerzhaftige Empfindung in den Augen verursacht.“ Die hellsten Farben sollen nach Mengs demnach den vorzüglichsten Stellen im Bild vorbehalten sein. Anton Raphael Mengs, *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von M. C. F. Prange, Halle 1786, Bd. III, S. 251.

<sup>1100</sup> Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass die Damenmode um 1800 hauptsächlich auf diesem Farbton basierte. Insbesondere das modische Chemisenkleid war aus weißem oder cremefarbenem Stoff gefertigt. Siehe hierzu die erhaltenen Realien in: *Fashion 2002*, S. 157-167.

verlässt die Bildwelt, und die Rezeption der Vierfarbmalerie wandelt sich zu einer beinahe dreistelligen Farbskala mit ihren tonalen Neutralwertauffächerungen.

Bei der erweiterten farbgestalterischen Interpretation sind lediglich zwei Farbwerte hinzugenommen: Blau ergänzt teilweise mit Grün. Diese Farbwerte sind jedoch dezidiert von ihrem ursprünglichen Pigmentwert und Eigenwert entfernt, haben sich zum Neutralwert gewandelt und fungieren nur als der farbige Nachhall ihres ursprünglichen Farbwertes, was meist durch Dunkeleintrübung oder Weißaufhellung vorgenommen wurde. Im Vergleich zur Erscheinungsweise des Rots und selbst zum Gelb wird die Veränderung des ehemaligen Buntwerts offenkundig: Obwohl selbst das Rot innerhalb der Vierfarbrezeption stets gebrochen ist, dem sich das Gelb in einer stärkeren Eintrübung anschließt, entfernen sich Blau und Grün weitaus stärker ihres ursprünglichen Pigmentwertes und sind so weit durch Mischung verändert, dass ihre ursprüngliche Beschaffenheit als Buntwert aufgegeben ist. Das heißt, sie erscheinen stets in sekundären Mischungen. Zudem haben diese beiden Farbwerte niemals kolorittragende oder farbkompositorisch tragende Funktion: Sie sind in die bildgestalterische Peripherie gedrängt, teilweise im Landschaftsausblick, am Bildrand oder in Bereichen von Draperien, die nicht zu den dargestellten Personen gehören, oder in Teilen der (Gewand-)Figuren vorgetragen und nehmen sich in ihrer flächenmäßigen Ausdehnung stark zurück. Oftmals werden sie in den Hintergrund gedrängt. In einigen Fällen werden sie sogar als Farbpaar begriffen wie beispielsweise bei *Cornelia, die Mutter der Gracchen* (**Abb. 27**) von Kauffmann oder *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 30**) von Tischbein. Zieht man zum Vergleich nochmals einen primärtriadischen koloristischen Gebrauch der Farbkomposition hinzu, wie bei Schmidts *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) und bei Angelika Kauffmanns *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* (**Abb. 21**) beobachtet, so wird der Unterschied der Integration des Farbwerts Blau bei der Rezeption der antiken Vierfarbmalerie offenkundig: Bei einem primärtriadischen Gebrauch entfaltet das Blau neben Rot und Gelb einen gleichwertigen Buntwert. Hierbei nähern sich die drei Farben meist auch in der Flächenausdehnung an. Die Verwendung der Trias wird dort als eine Farbfigur verstanden, die als Akkord, als gemeinsamer Farbklang im Kolorit existiert. Bei der Rezeption der antiken Vierfarbmalerie bildet Blau keineswegs einen Akkord mit den Buntwerten Rot und Gelb, sondern wandelt sich, wie auch das Grün, zum Neutralwert. So ist die Verbindung, die das Blau eingeht, geradezu diametral zum primärtriadischen Gebrauch zu charakterisieren: es verbindet sich nun mit den weiteren Neutralwerten im Kolorit, mit denen es einen gemeinsamen Klang anschlägt.

#### 4. Die vier Farben der Antike im theoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts

Im Folgenden ist zu zeigen, dass die von Plinius überlieferte Vierfarbmalerei und die Bedeutung dieser eingeschränkten Pigmentskala in den theoretischen Reflexionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts Eingang gefunden hat und dort in einen breit geführten Diskurs mündet, der um Erklärungsversuche und Manifestationen kreist. Vehement wurde diskutiert, ob die Antike zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt mit vier Pigmenten eine qualitätvolle Malerei schaffen konnte. Die Verschränkung von Kunst- und Farbtheorie, Interpretation der Antike und das Nachahmungspostulat der Antike werden anhand der Texte von Kunstphilosophen, -literaten und Antiquaren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts deutlich. Die sich widersprechenden und teils auch annähernden Positionen sind nur begrenzt in eine chronologische, streng auf sich selbst aufbauende Folge zu bringen, so dass nachfolgend eine thematische Gliederung der Autoren vorgenommen ist.

##### 4.1 Die Vierfarbe als Inkarnat- und Untermalungsfarbigkeit – Die partizipierende Interpretation

Roger de Piles (um 1635–1709) ist im vorliegenden Kontext einer der ersten, der sich auf die Plinius-Stellen bezogen hat. In seinem *Abregé de la vie des Peintres* von 1699 bezeichnet er die vier Farben der Antike als „Couleurs capitales“.<sup>1101</sup> Wenngleich er keine spezifizierende Benennung der Farbwerte unternimmt<sup>1102</sup>, verweist er zumindest auf deren Mischungsmöglichkeit, durch die a l l e („toutes“) anderen Farben entstehen könnten („dont ils composoient toutes les autres“)<sup>1103</sup>, was zumindest intendiert, dass er gerade nicht die von Plinius benannten Farben meint, obwohl er sich dezidiert auf diesen bezieht.<sup>1104</sup> Wenn de Piles gerade die Mischungspotenzialität a l l e r Farben akzentuiert, so scheint er die drei Primärfarben zu meinen, die in der zeitgenössischen Primärfarbtheorie besonders herausgestellt wurden. Dass de Piles gerade nicht die von Plinius genannten Farbwerte für seine Auslegung der Vierfarbtheorie meint, wird insbesondere deutlich, wenn man die Stelle im *Abregé* hinzunimmt, in der er sich zur Inkarnatgestaltung von Girotione äußert. Denn dieser habe für das Inkarnat die vier „Couleurs capitales“ verwendet, mit deren Mischungen er „la difference des âges & des sexes“ darstellen konnte; aber weder das Weiß noch das Schwarz („ni le blanc [...], ni le noir [...])“ seien in diesen „Couleurs capitales“ enthalten gewesen.<sup>1105</sup> Das heißt, dass de Piles für die antike

---

<sup>1101</sup> De Piles 1699 (1969), S. 131.

<sup>1102</sup> Darauf machte bereits John Gage aufmerksam. Gage 1993 (2001), S. 36.

<sup>1103</sup> De Piles 1699 (1969), S. 131. – De Piles betont, dass er an dieser Stelle nicht über die Malerei der Antike urteilen und diese mit der modernen Malerei vergleichen möchte. Dass er hier aber eher rhetorisch argumentiert, wird dahingehend deutlich, dass er auf die Erfindung und die Verwendung der Ölmalerei („en usage depuis 250. ans“) Bezug nimmt, denn durch diese sei die Möglichkeit der Einheit der Farben („pour l'union des Couleurs“) um ein Besseres gegeben. Es deutet sich hier also bereits eine Infragestellung der Vierfarbmalerei der Antike an und eine höhere Bewertung der Malerei seiner Zeit. Ebd.

<sup>1104</sup> „Pline dit que les habiles Peintres de ce temps-là ne se servoient que de quatre couleurs capitales“. Ebd.

<sup>1105</sup> „Mais dans ces quatre Couleurs, on ne doit vraisemblablement y comprendre ni le blanc qui tient lieu de la lumière, ni le noir qui en est la privation.“ Ebd., S. 257f.; vgl. Gage 1993 (2001), S. 36. – Michel-François Dandré-Bardon verwendet 1765

Vierfarbmalerie andere Farbwerte, zumindest Buntwerte, annimmt, die er jedoch nicht ausdrücklich benennt.<sup>1106</sup> John Gage machte darauf aufmerksam, dass de Piles mit dem Argument der Inkarnatgestaltung keine neue eigenständige Interpretation liefert, sondern sich auf die Bearbeitung von Carlo Ridolfis 1648 erschienene Lebensbeschreibung über Giorgione bezieht.<sup>1107</sup> Ridolfi geht davon aus, dass die antike Vierfarbgestaltung zur Erzeugung der „Fleischtöne“ des Inkarnats verwendet worden sei. Er versucht zu zeigen, dass sich Giorgione „als erster [Maler] einer breiten Vielfalt von Mischfarben bedient hatte, um zu einer vollkommeneren Nachahmung der Wirklichkeit zu gelangen, insbesondere auch der menschlichen Haut.“<sup>1108</sup> So formuliert Ridolfi weiter: Giorgione hätte „je nach dem Thema, das er sich darzustellen vornahm, mit einigen wenigen Farben [tinte] nach[ge]bildet, eine Vorgehensweise, die (wenn man der Überlieferung glauben kann) auch bei den Alten, von den ruhmreichen Malern Apelles, Aetion, Melanthios und Nikomachos, befolgt wurde, welche nicht mehr als vier Farben [colori] verwendeten, um Fleischtöne zu erzeugen.“<sup>1109</sup> Sowohl für de Piles als auch für Ridolfi sind die sich ergebenden vielfältigen ‚Mischungen‘ der Farbwerte ausschlaggebend für ihre Interpretation, die bei Ridolfi noch streng unter dem Naturnachahmungspostulat der ‚Wirklichkeit‘ steht, wie es die Schilderung des Plinius von dem Apelles-Gemälde *Alexander den Großen* darstellend suggeriert.<sup>1110</sup> Ridolfi nähert seine Sichtweise der Mischungen der Vierfarbmalerie gründend auf Plinius dem trompe l’oeil-Gedanken an, der bei de Piles in seinem Begriff des *coloris* ebenfalls enthalten ist, wenngleich die Nachahmungsargumentation bei de Piles in erweiterter Form gerade die eingeschränkte Verwendung der Vierfarbmalerie begründet.

Dass de Piles in seiner folgenden zweiten Interpretation der Vierfarbmalerie ebenfalls keine eigenständige bildkonstituierende Bedeutung zuspricht, obwohl er der Ansicht war, dass „das Kunst- und Schönheitsideal in der Antike seinen vollendetsten, mustergültigsten Ausdruck erfahren habe“ und, „[...] daß alles, «was nichts vom antiken Geschmack habe», der regellosen Manier angehöre, daß also Regel und Schönheit allein in der Antike zu suchen“ seien<sup>1111</sup>, ist vor dem Hintergrund der

---

beispielsweise auch den Begriff der „Couleurs capitales“, den er von den „couleurs rompues“ unterscheidet. Die „Couleur capitales“ sind bei ihm, ohne deren Anzahl zu benennen, die reinen, unvermischten Farbstoffe und diejenigen, „que l’industrie forme par des opérations chimiques, ou par tout autre procédé, qu’elle croit utile à la science du Coloris“, Michel-François Dandr -Bardon, *Traité de peinture suivi d’un essai sur la peinture*, Bd. 1, Paris 1765, S. 199f., hier zit. nach Lersch 1981, Sp. 226; siehe auch Boskamp 2009, S. 88.

<sup>1106</sup> Diese These bestätigt sich auch über die de Nauze’sche Interpretation von de Piles. Siehe hierzu weiter unten.

<sup>1107</sup> Gage 1993 (2001), 36.

<sup>1108</sup> Ebd., S. 34.

<sup>1109</sup> Ridolfi, Carlo, *Le Meraviglie del Arte* (1648), 2 Bde., hrsg. von D. Freiherr von Hadeln, 1914, Bd. 1, S. 107, hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 34.

<sup>1110</sup> „[...] als würden die Finger deutlich hervorragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein.“ Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, Kapitel XXXVI, § 92, S. 74-77. Siehe hierzu weiter oben.

<sup>1111</sup> „Tout ce qui n’a rien du goût antique s’appelle manière barbare ou manière gothique, laquelle ne se conduit pas par aucune règle, mais par un caprice bas, et qui n’a rien de noble.“ Anmerkungen zum Du Fresnoy, *Oeuv. Div.* 5, S. 114 hier zit. nach Dresdner 1915 (2001), S. 189.

französischen Akademiedebatte, die als *Querelle entre rubénistes et poussinistes* in der Kunsthistoriografie eingegangen ist, naheliegend.

Bereits in seiner ersten, 1668 erschienenen Veröffentlichung der Übersetzung des Lehrgedichts *De arte graphika* von Charles-Alphonse du Fresnoy (entstanden zwischen 1640 und 1645) mit eigenständigen Erläuterungen<sup>1112</sup> nimmt de Piles Stellung zur Bedeutung der Farbe und weist ihr, neben der Wirkung von Licht und Schatten, eine eigenständige Wertigkeit zu. Er deutet sie als spezifische Qualität der Malerei und wendet sich damit gegen die herrschende akademische Ansicht der Vorrangstellung der Zeichnung, des *dessin*.<sup>1113</sup> Den Begriff *coloris* entwickelte er vor allem in dem 1672 erschienenen *Dialogue sur le Coloris* und den *Conservations sur la Connaissance de la Peinture* von 1677 und bestimmte zwei Dimensionen, die dem Naturnachahmungspostulat unterliegen: Das *coloris* ist einerseits ein künstlerisch gestaltetes Mittel, das dem Maler gerade die Nachahmung der Natur ermögliche, und zwar die perfekte Imitation, die gleichzeitig die Augentäuschung („tromper la veuë“) mit einschließe. Andererseits ver helfe das *coloris* dem Maler, die „künstlichen“ Dinge täuschend echt darzustellen“, das heißt, „dass der Maler nicht daran gebunden ist, die Natur sklavisch zu kopieren, sondern auch Dinge erfinden kann, solange er sich an der Natur orientiert“. In dieser zweiten Dimension des *coloris* ist auch eine „stilistisch“ freiere Farbgestaltung enthalten, die de Piles höher bewertet als eine „streng an der Natur orientierte Malerei“. <sup>1114</sup>

---

<sup>1112</sup> Mit dieser Schrift sollten die *Querelle* und die Diskussionen in den *conférences* der Pariser Akademie ihren Anfang nehmen. Die Hauptwortführer der *Querelle* waren Roger de Piles, der zunächst außerhalb der *Académie royale* stand, bis er 1699 als *amateur* aufgenommen wurde, und auf akademischer Seite war sein Gegenspieler Charles Le Brun. Siehe ausführlich zu den *Débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, die im Folgenden zusammengefasst sind nach: Dresdner 1915 (2001), S. 147-209; Teyssèdre (1957) 1965; Dittmann 1987, S. 245-249; Imdahl 1987, S. 35ff.; Lichtenstein 1989; Schütze 2004. – In de Piles 1673 erschienenen *Dialogue sur le coloris* bezieht er deutlich Stellung gegen Le Brun. Dieser Schrift ging eine Debatte voraus, die der 1671 zum Professor an der Akademie ernannte Historienmaler Gabriel Blanchard (1630-1704) speziell als Akademiemitglied in seinem *Discours sur le mérite de la couleur* von 1671 aufnahm und sich hiermit deutlich auf die Seite von de Piles stellte. Somit leitete er die zweite Phase des Akademiestreites ein. Er sprach sich für die Farbe und gegen die Zeichnung aus, indem er „die zugespitzte Definition aufstell[e], die Zeichnung gebe nur die vernünftige Möglichkeit, die vollendete Farbe dagegen immer die Wahrheit.“ Le Brun wiederum vertrat in seinen *Sentiments sur le discours du Mérite de la couleur par M. Blanchard* von 1672, die er als Reaktion auf Blanchards Abhandlung publizierte, die offizielle Position der Akademie, indem er noch einmal konsequent die Vorherrschaft des *dessin* postulierte: „Die Zeichnung ist von ungleich höherem Wert als die Farbe, kann sie doch ohne die Farbe, nicht aber diese ohne die Zeichnung bestehen“ (Dittmann 1987, S. 247). Gegen diese Position Le Bruns bezog de Piles in dem genannten *Dialogue sur le coloris* von 1673 Stellung, in dem er eine deutliche Aufwertung des *coloris* forciert vorantreibt. De Piles gelang es, innerhalb des Akademiestreites das *coloris* aufzuwerten, die Farbe zur *Seele der Malerei* zu erheben. Seine Schrift sollte zu einer Umkehrung der traditionellen Bewertung und Einordnung führen, indem Tizian über Raffael gestellt wurde, und im Folgeschritt eine Umkehrung der Bewertung Poussins und Rubens provozierte. Poussin als den von der Akademie als Paradigma ihrer Anschauung geltenden kritisierte er lebhaft in seiner Verwendung der Farbe und setzte ihm den von akademischer Seite verfeimten Rubens entgegen, ja zog Rubens in der Meisterschaft der Farbgebung noch den Venezianern vor. Hiermit waren die beiden Lager der Poussinisten und Rubenisten gebildet. Zu Le Brun und der französischen Kunsttheorie siehe insbesondere Held 2001, die aber den Diskurs um die Wertigkeit des *dessin* und *coloris* nicht einbezieht.

<sup>1113</sup> Obwohl er sich hier noch „in den Hauptpunkten als Korrekter Anhänger der akademischen Doktrin“ erweist. Dittmann 1987, S. 246.

<sup>1114</sup> Schütze 2004, S. 172f. – „C'est, répondit Pamphile, une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sçait imiter la couleur de tous les objets naturels, & distribuer aux artificiels celle qui leur est a plus avantageuse pour tromper la veuë.“ De Piles, *Dialogue sur le Coloris*, zit. nach Schütze 2004, S. 172. – Für die erste Dimension des *coloris* spezifiziert de Piles in

Gerade in seinem Spätwerk, dem *Cours de peinture par principes* von 1708, kommt er – symptomatischerweise in seinem Kapitel *Coloris* – nun eher unvermittelt wieder auf die Vierfarbmalerei der Antike zu sprechen und gelangt zu einer der Inkarnatvariante differierenden Interpretation.<sup>1115</sup> Er vertritt nunmehr die Auffassung, dass die Vierfarbmalerei eine reine Untermalungsmalerei („pour préparer le fond“) gewesen sei, auf die dann die weiteren Farbwerte als Lasurschichten folgten. De Piles konnte sich nicht vorstellen, so seine neue Plinius-Sicht, dass einem Gemälde seine „fraîcheur, la vigueur & l'ame à l'ouvrage“<sup>1116</sup> mit lediglich vier Farben gegeben werden konnte, auch nicht durch die Auffächerung der Palette, die sich aus den vier Farben ergebe.<sup>1117</sup> Das heißt aber im Umkehrschluss, dass er sich nun deutlicher noch als im *Abregé* positioniert und von der Existenz einer größeren Pigmentzahl in der Antike ausgeht, deren Grundlage zwar die Verwendung der vier Farben gewesen sei, die aber ausschließlich im Entstehungsprozess zur ‚Zubereitung des Grundes‘ verwendet wurden. In dem Moment, in dem de Piles die Farbe und die Farbgebung, das *coloris*, umfassend aufwertet, dieses an die beiden unterschiedlichen Nachahmungsdimensionen anbindet, ist es für ihn nahezu zwingend, dass er eine breitere Farbskala über eine eingeschränkte Vierfarbskala der ‚Alten‘ stellen musste. Wenn das *coloris* für ihn die ‚Seele der Malerei‘ („l'âme de la peinture est le Coloris“) darstellt, die den Nachahmungsargumenten unterliegt, so steht gerade dieses für de Piles als Widerlegung der Vierfarbtheorie bereit – stellt doch die Natur viel mehr Farben zur Verfügung als die von der Antike überlieferten. Dies benötigte der Maler auch, wenn er die ‚freiere‘ Nachahmungsvariante, in der er ‚erfinden‘ kann, anwende. De Piles' grundsätzliche Infragestellung der Existenz der ‚reinen‘ Vierfarbmalerei und deren alleinige koloristische Erscheinung im Bild ist wie selbstverständlich in seiner Anschauung verankert, obwohl er eine Verteidigung der Plinius-Stelle über beide koloristisch partielle Varianten (Inkarnat und Untermalung) anstrebt.

Hinzu kommt, dass de Piles in seinem *Abregé* eine wertende Einordnung der antiken Künstler versucht, in denen er Apelles „la Grace“ und „les Conceptions ingénieuses“ zuspricht.<sup>1118</sup> Diese Zuordnung bezüglich der *Grazie* findet sich auch bei Anton Raphael Mengs, da dieser den Stil von Apelles als *stile*

---

den *Conservations sur la Connoissance de la Peinture*: „Le Peintre qui est un parfait imitateur de la Nature, doit donc considerer la couleur comme son objet principal; puis qu'il ne regarde cette mesme Nature que comme imitable, qu'elle ne luy est imitable que parce qu'elle est visible, & qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée.“ De Piles, *Conservations sur la Connoissance de la Peinture*, hier zit. nach Schütze 2004, S. 186. – Hierfür sind für ihn Tizian und später auch Rubens paradigmatisch. Die Bewertung von Rubens erfolgt vor allem in den *Conservations sur la Connoissance de la Peinture*. Er beschränkt sich nicht, so de Piles Auffassung, „auf die Nachahmung der sichtbaren Welt [...]. Nach Piles' Verständnis reichte Rubens' Interesse an der Natur, weil es sich auf ihre verborgenen Gesetze richtete, sehr viel weiter als bei anderen Künstlern.“ Ebd., S. 188.

<sup>1115</sup> De Piles 1708, S. 252; De Piles 1760, S. 277.

<sup>1116</sup> De Piles 1708, S. 352; De Piles 1760, S. 277. – Vgl. auch Rehfus-Dechêne 1982, S. 50; Gage 1993 (2001), S. 276, Anm. 102; John Gage erwähnt die Untermalungsvariante lediglich in seiner Anm., ohne ihr Beachtung zu schenken.

<sup>1117</sup> „[...] dont ils composoient leurs teintes.“ De Piles 1708, S. 352; De Piles 1760, S. 277.

<sup>1118</sup> De Piles 1699 (1969), S. 131.

*grazioso* (den reizenden, anmutigen Stil) interpretiert.<sup>1119</sup> Birgit Rehfus-Dechéne betonte, dass die „Farbgebung des ‚stile grazioso‘ [...] auf ‚verschmolzenen‘, vertriebenen, eher ‚blühenden‘ Farben“ beruhte und dass dieser „ohne krasse Kontraste zwischen Hell und Dunkel, Weiß und Schwarz“ auskomme.<sup>1120</sup> Jedoch sollte sich die Wertigkeit des *stile grazioso* respektive der *Grace* im Laufe des Jahrhunderts dahingehend ändern, dass sie vom *stile sublime*, dem erhabenen, strengen und ernsten Stil abgelöst wurde. Dessen Farbgebung wurde seinerseits gekennzeichnet durch wenige Farben, die gerade nicht ‚blühend‘ (*floridi*) sein durften, sondern durch ‚ernste‘ (*austeri*) Farbwerte und die „Betonung der Dunkelseite“ ersetzt werden sollten.<sup>1121</sup> Wenn also de Piles und Mengs Apelles das Kriterium der *Grace* und des *stile grazioso* zuordnen, so gehen beide Interpreten von einer ‚blühenden‘ (*floridi*) Farbgestaltung aus, obwohl Apelles von Plinius gerade als einer der Hauptvertreter der Vierfarbmalerei mit den *colores austeri* gerühmt wurde, der mit vier Farben *Vollkommenheit* erreicht hätte. Zudem liefert Plinius im Bezug zur schwarzen Lasur von Apelles<sup>1122</sup>, die nur dieser vollendet einzusetzen vermochte, einen weiteren Bezug zur *austeritas*: Die Lasur des Apelles bewirke, dass seine Bilder mehr *austeritas* erhielten. Da die antike Vierfarbmalerei bei Plinius mit den strengen, *ernsten* Farben in Verbindung steht, also dem *austeritas*-Begriff verpflichtet ist, der auch für die kommenden Interpretationen der Theoretiker so entscheidend wird, scheint gerade die partiell-partizipierende Interpretation de Piles’, ob nun als Inkarnat- oder Untermalungsvariante, notwendig gewesen zu sein, um das Moment der *Grace* bei Apelles ‚retten‘ zu können. Wenn die Vierfarbe nur auf das Inkarnat oder die Untermalung begrenzt sei, so könnten die anderen Farbwerte nahezu ‚problemlos‘ in den anderen Partien des Bildes erscheinen und das Gesamtkolorit eine vielfarbige, blühende (*floridi*) Farbgestaltung annehmen.

Der von Roger de Piles stark beeinflusste langjährige Direktor der Dresdner Akademie und Galerieleiter Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) tastet sich an das Vierfarb-Phänomen in seinen 1762 veröffentlichten *Betrachtungen über die Malerei* in dem Kapitel *Von den Farben überhaupt, und den vier Farben der Alten* heran.<sup>1123</sup> Beginnend mit den Newtonschen sieben Farben, die Hagedorn nicht explizit ablehnt, benennt er die „Hauptfarben“ der Malerei, die deckungsgleich mit den Primärfarben zuzüglich

<sup>1119</sup> Mengs unterscheidet drei Stilagen: den *stile grazioso*, den *stile sublime* und den *stile della bellezza*, wobei er gerade das „Moment der Grazie bei den Griechen“ besonders hervorhebt. Rehfus-Dechéne 1982, S. 51.

<sup>1120</sup> Ebd.

<sup>1121</sup> Ebd. – Z. B. wird der *stile grazioso* später von Hegel „nur noch als falsch verstandene, süßliche Idealisierung“ bezeichnet werden. Ebd.

<sup>1122</sup> Siehe zur Lasur von Apelles das Kapitel: B V. 3.3.1 Der eingefärbte Firnis als Rezeption der dunklen Lasur von Apelles.

<sup>1123</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 708-722; vgl. hierzu Rehfus-Dechéne 1982, S. 49 und Gage 1993 (2001), S. 36, S. 276, Anm. 105, die Hagedorn ebenfalls im Kontext der Vierfarbmalerei der Antike erwähnen, ohne ihn tatsächlich einzuordnen.



Schwarz und Weiß sind.<sup>1124</sup> Von diesem Standpunkt ausgehend unterzieht er die Vierfarbtheorie der Antike einer insgesamt kritischen Haltung, wenngleich er ebenfalls eine Ridolfi und de Piles folgende, partielle Interpretation liefert, um letztlich die Vierfarbe des Plinius zu verteidigen. Hagedorn bemerkt ausdrücklich, dass Plinius diese Bewunderung für die griechischen Künstler explizit geäußert habe, um seine Zeitgenossen auch wieder vermehrt zur ‚Einfachheit‘ in der Farbgebung zu bewegen, was Hagedorn auch für seine eigene Zeit als fruchtbar ansieht.<sup>1125</sup> So kritisiert er „verächtlich“ die „Verschwendung der Farben“ und eine „bunte“ Malerei; eine Argumentation – und darauf wies schon Birgit Rehfus-Dechêne hin –, die „nicht so ganz zu seiner sonstigen Einstellung passt“<sup>1126</sup>. In einer Reduktion sieht Hagedorn sogar eine gewisse Natürlichkeit: „Allein die Gegenstände der Mahlerey, welche der Künstler erwählet, führen von selbst auf Einschränkungen, ohne der Natur Gewalt anzuthun, und der Kunst leere Spitzfindigkeiten anzudichten.“<sup>1127</sup> Dennoch überträgt Hagedorn die von Plinius vorgegebene Kritik der *colores floridi* auf seine Zeit, um die Maler zu einer weniger bunten, das heißt zu einer strengen, einfachen und ernsten (*austeri*) Malerei anzuhalten. Zudem kann man hieraus schließen, dass Hagedorn zumindest davon ausgeht, dass die antiken vier Farben – im Gegensatz zu de Piles – zu den *colores austeri* gehören. Bereits Alexander Baumgarten (1714–1762), der Begründer der deutschen philosophischen Ästhetik und Schüler Wolffs, lehnte in seiner 1750/58 erschienenen *Aesthetica* die ‚blühende‘ Farbigkeit ab. Anhand von Plinius akzentuierte er für die Schönheit der Malerei, dass diese gerade nicht durch eine Buntheit der Farben erzeugt werde, sondern durch den Gebrauch nur weniger Farben, wie sie eben Plinius für den Zenit der griechischen Malerei beschrieben habe. Er fordert unter dem Primat der Schönheit eine reduktive Farbverwendung und schließt sich auch der von Plinius vorgenommenen Unterteilung in *colores floridi* und *colores austeri* an, wobei er ebenfalls die *austeri* bevorzugt, mit einer Einschränkung: Wenn beide „Farbgattungen“ in einer übertriebenen Weise zur Anwendung gelangen, entstehe aus seiner Sicht nichts weiter als „ästhetische Schmincke“ (*fucus aestheticus*). Zwar schränkt er mit Cicero ein, dass die blühende Farbigkeit in einem Gemälde „maxime sensus nostros impellunt voluptate, et specie prima acerrime commovent“, jedoch bei dem Betrachtenden sehr schnell „Widerwillen und Übersättigung“ hervorrufe.<sup>1128</sup>

Beginnend mit Jean Baptiste Santerre, den Hagedorn als einen neuen Apelles interpretiert, nähert er sich der Vierfarbmalerei: „Santerre, der, wie man uns berichtet, vorzüglich mit vier Farben mahlte. ‚Mit

<sup>1124</sup> „Nichts nöthiget uns aber, aus dessen sieben, zum Theil augenscheinlich nur gemischten Farben, so viel einfache oder sogenannte Hauptfarben für die Mahlerey zu bestimmen. Die letztern sind gelb, roth und blau, die durch Zusatz des Weissen [...] eine Blässe [...] und durch Vermischung mit dem Schwarz [...] eine Dunkelheit bekommen.“ Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 709.

<sup>1125</sup> Siehe hierzu auch Gage 1993 (2001), S. 36.

<sup>1126</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 49.

<sup>1127</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 719.

<sup>1128</sup> Baumgarten, S. 460 § 692; S. 478 § 716, hier zit. nach Lersch 1981, Sp. 221; Cicero, De oratore III, 98. – Auch Rehfus-Dechêne 1982, S. 46; Wagner 2001, S. 321.

vier Farben'? O! so hätte man ja das Geheimnis des Alten heraus gebracht. Mit vier Farben!"<sup>1129</sup> Ungeachtet dessen reduziert Hagedorn dennoch den Anwendungsbereich der reinen Vierfarbmalerei auf die Inkarnatgestaltung: Mit Weiß, Rot, Gelb und Schwarz hätten die Alten das „Fleisch [des] unbedeckten menschlichen Bildes“<sup>1130</sup> gemalt; nur so könne, „bey den von Plinius angezeigten vier Farben“ geblieben werden.<sup>1131</sup> Ganz im Sinne Ridolfis und de Piles betont Hagedorn, dass die Vierfarbmalerei auch in neuzeitlichen Gemälden Anwendung gefunden habe, wie beispielsweise in der Inkarnatgestaltung von Giorgiones Malerei.<sup>1132</sup> Obwohl Hagedorn diesen Hinweis aufgreift, weicht seine Anschauung leicht davon ab: Hatte de Piles darauf verwiesen, dass in den „Couleurs capitales“ bei der Inkarnatgestaltung von Giorgione weder Weiß noch Schwarz enthalten sei („ni le blanc [...], ni le noir“<sup>1133</sup>), so konnten die griechischen Maler das Inkarnat nach Hagedorn tatsächlich mit den von Plinius überlieferten vier Farben (Weiß, Gelb, Rot und Schwarz) gestalten. Er nimmt somit zumindest in Hinblick auf die genannten Farbwerte Plinius wörtlich.<sup>1134</sup> Obwohl Hagedorn die Reduktion auf das Inkarnat leicht variierend annimmt, bezieht er – interessanterweise das Vokabular de Piles' aufgreifend – dennoch Stellung gegen die spätere de Piles'sche Variante der Vierfarbmalerei als ‚Untermalungsmalerei‘, ohne jedoch eine stichhaltige Kritik vorzunehmen: „Ich weis aber nicht ob diese Auslegung [diejenige von de Piles] dem Plinius viel Ehre machen möchten, wenn dieser mit Auslassung der Farben, die dem Gemählde die Seele geben, nur die Farben der Anlage des Gemählde angezeigt, und ihnen gleichwohl die grosse Wirkung, die solche Gemählde unsterblich gemacht haben allein

<sup>1129</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 713. – Hagedorn bezieht sich auf Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville's *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leur portraits gravés en taille-douce* (3 Bde., Paris 1745–1752, 2. Aufl., 4 Bde., Paris 1762, Bd. 4, S. 259) und reduziert kurzerhand die von Dezallier d'Argenville genannten fünf Farben von Santerre auf vier. Auch setzt Hagedorn Santerres Malerei mit der antiken Vierfarbmalerei in Verbindung, welches bei Dezallier d'Argenville noch nicht vorhanden war. Siehe hierzu Boskamp 2009, S. 97.

<sup>1130</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 715.

<sup>1131</sup> Ebd.

<sup>1132</sup> Als Referenz für diese Feststellung gibt Hagedorn de Piles an, ohne sich jedoch auf Ridolfi zu beziehen (siehe oben): „So nimmt es de Piles vom Giorgione, wenn von diesem gerühmet wird, daß er, bey allem Unterschiede des Alters und des Geschlechts, nur vier Hauptfarben gebraucht habe, das Fleisch auszudrücken.“ Ebd. – Darüber hinaus machte schon John Gage im Hinblick auf die Inkarnatinterpretation darauf aufmerksam, dass es im 18. Jahrhundert „die Norm war, daß Blau auf einer für das Inkarnat zugerichteten Palette fehlte“ (Gage 1993 (2001), S. 276, Anm. 108), und damit die Übertragung der Vierfarbtheorie um ein Leichtes auf die Inkarnatgestaltung geschehen konnte, obgleich es auch hierfür bereits kritische Stimmen gab. So äußerte beispielsweise Daniel Webb, dass es unmöglich sei, ohne die blaue Farbe zu einer „vollendeten Karnation“ zu gelangen. Daniel Webb, *An Inquiry into the Beauties of Painting*, London 1760, Anm. 80, hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 276, Anm. 108. Die Deutsche Übersetzung von Webb mit dem Titel *Untersuchungen über das Schöne in der Malerei* erschien erst sechs Jahre später (1766) in Zürich. – Lorenz Dittmann machte darauf aufmerksam, dass mit der Inkarnatinterpretation „auf ganz andere Weise“ im späten 19. Jahrhundert „ein Nachklang antiker Farbgebung laut“ wurde, „nämlich in der Kontrastierung von Inkarnattönen zum farbigen Bildgrund [...] in der «klassischen» Farbgestaltung Hans von Marées.“ Dittmann, *künstlerische Techniken* 1987, S. 77; Dittmann, *Klassizität* 1987.

<sup>1133</sup> De Piles 1699 (1969), S. 257f.

<sup>1134</sup> Durch rhetorische Fragen macht Hagedorn deutlich, dass die Vierfarbverwendung für das Inkarnat auch in seiner Zeit gebräuchlich ist: „Sind dann nicht z. B. Braunroth oder ein anderes dauerhaftes Roth, Ocker gelb und Venetianisch oder Cremnitzer Weis noch auf den heutigen Tag eben diejenigen Farben, die uns der Geschichtsmaler für den Gebrauch der lichten Fleischfarbe vorzüglich angeben wird? Wird er uns die Mischung gebrannter Weinreben oder eines andern Schwarzes für den Schatten und Halbschatten verbergen? Da haben Sie, werthester Freund die vier Farben des Plinius.“ Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 716.

zugeschrieben hätte“.<sup>1135</sup> Dennoch ergibt sich für Hagedorn, dass die vier Farben der ‚Alten‘ nicht ausgereicht haben können, und er versucht die ‚fehlenden‘ Farbwerte zu benennen, was de Piles noch unterließ. Hagedorn betont, dass die antiken Maler zumindest nicht auf Blau und Grün verzichtet hätten, was er über die antike Landschaftsmalerei und im Plinius-Text selbst zu verankern sucht: Denn dieser gedenke „gleichwohl der blauen [Farbe] an anderen Orten“.<sup>1136</sup> Und wenn die ‚Alten‘, so wie Plinius bereits überlieferte, im Besitz der blauen Farbe gewesen wären, dann hätte das Grün aus der „Mischung der blauen und gelben Farbe, auch zufälliger Weise, führen müssen.“<sup>1137</sup>

Entscheidend ist, dass die antike Vierfarbmalerei weder bei Ridolfi und de Piles noch bei Hagedorn das Kolorit in toto konstituiert. Sie besitzt bei allen drei Autoren partizipierende, koloristische Funktion, ob nun der Inkarnatgestaltung oder der Untermalung zugeordnet. Wird sie dem Inkarnat zugesprochen, so tritt die Vierfarbe als sichtbarer Teil des Gesamtkolorits auf, sie ist im Anschaulich-Wahrnehmbaren verankert, was ihr bei der Untermalungsdeutung nicht zuerkannt wird. Denn im Kontext der Untermalung ist sie in den Bereich des Entstehungsprozesses verdrängt und nimmt nur indirekt am Gesamterscheinungsbild des Kolorits teil. Grundsätzlich gehen Carlo Ridolfi, Roger de Piles und Christian Ludwig von Hagedorn damit von einer breiteren und vielfarbigeren Palette der Antike aus, die zumindest Hagedorn ausdrücklich benennt. Darüber hinaus setzt Hagedorn die Untersuchung der Vierfarbmalerei didaktisch ein, um seine Zeitgenossen wieder zu einer ‚unbunteren‘ Malerei zu bewegen, und wertet damit das Argument der *austeritas* implizierend auf.

#### 4.2 Die Anerkennung der Vierfarbe – Die wörtliche Interpretation

Neben der partizipierenden Funktion der Vierfarbtheorie gibt es im 18. Jahrhundert auch diejenigen Vertreter, die die Plinius-Stelle wörtlich nehmen und die Existenz der reinen Vierfarbmalerei in der griechischen Antike zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt akzeptieren.<sup>1138</sup> Sie gehen davon aus, dass mit den vier überlieferten Farben und deren Mischungen das Kolorit in toto konstituiert wurde.

Anne Claude Philipp de Tubière Comte de Caylus (1692–1765) gehört zu diesen Vertretern.<sup>1139</sup> In seinen *Anmerkungen über einige Kapitel des 35ten Buches des Plinius, erster Theil*, die er 1752 als Vorlesung vortrug<sup>1140</sup>, stellt Caylus nicht die Frage nach der Existenz oder dem Anwendungsbereich der

---

<sup>1135</sup> Z. B. in Kapitel 33. Ebd., S. 717, Anm. 3.

<sup>1136</sup> Ebd., S. 713. – Bezieht sich hier auf die Stelle bei Plinius im 35. Buch 11, 12.

<sup>1137</sup> Hagedorn 1762, Bd. 2, S. 713. – Hagedorn versucht die Existenz von Blau und Grün an erhaltenen Wandgemälden in Herkulaneum zu begründen, deren griechischen Ursprung er noch annimmt. Er benennt jedoch kein Einzelwerk, sondern bezieht sich hier lediglich allgemein. Ebd., S. 713, Anm. 3.

<sup>1138</sup> Dieser Aspekt ist bei Birgit Rehfus-Dechêne und John Gage vollständig ausgeklammert.

<sup>1139</sup> Zur Person und seinen Schriften siehe den Ausstellungskatalog: AK Caylus 2002.

<sup>1140</sup> Johann Georg Meusel, der Autor des *Teutschen Künstlerlexikons* (Meusel 1808–1814), übersetzte 1768, 1769 die Vorlesungen ins Deutsche.

Vierfarbmalerei wie etwa de Piles, sondern sie ist für ihn ein nicht bezweifelbares und feststehendes Faktum.<sup>1141</sup> Ihm geht es vornehmlich um die Bewertung der Aussage des Plinius, die er noch vor dem Hintergrund des französischen Akademiestreits vornimmt und die er für seine eigene Zeit fruchtbar zu machen sucht. Kritisch betont er: „Wenn man nicht so starke Beweise von der Meinung des Plinius in Ansehung der Mahlerey hätte, zumal von der Güte der Wahl, die er bey den angeführten Auszügen zu machen wusste, so könnte man ihn tadeln, daß er das vornehmste Verdienst der Mahlerey in die Gattung, Verschiedenheit, Glanz und Ueberfluß der Farben gesetzt habe. Denn die Bewunderung und das Erstaunen, welches bey ihm die Werke des Appeles, des Echions, des Melanthius und des Nikomachus verursachen, scheinen sich auf das zu beziehen, was sie mit vier Farben gemacht hatten.“<sup>1142</sup> Wenn Caylus Plinius kritisiert, dass er das „vornehmste Verdienst der Mahlerey“ insbesondere in der „Verschiedenheit“, dem „Glanz und Ueberfluß der Farben“ sehe, so scheint sich für Caylus dieser ‚Überfluß‘ bereits mit der Verwendung von vier Farben im Bild einzustellen. Für Caylus bestätigt sich die Bewunderung des Plinius für die antiken griechischen Künstler, die vier Farben verwendeten, vor allem deshalb, weil Plinius die weitaus größere Farbpalette der römischen Künstler kritisierte, die „mehr Nachtheil gehabt hätten, indem sie nicht so vortrefliche Sachen gemacht [...], als diejenigen, die er eben angeführt habe.“<sup>1143</sup> Caylus geht von einer durch Farbmischung gestalteten, das Gesamtkolorit genuin konstituierenden Vierfarbmalerei der Antike aus: „Man kann daher leicht merken, was grosen Meistern möglich war, mit vier Farben auszurichten, deren Verbindung in Halbtinten, Vierteltinten, Achteltinten [...] abgetheilt ins Unendliche gehet.“<sup>1144</sup>

Seine Interpretation der Plinius-Stelle versucht er nun für die Aufwertung des *dessins* fruchtbar zu machen.<sup>1145</sup> Von großer Bedeutung bei Caylus ist die Tatsache, dass er anhand der Vierfarbmalerei der Antike eine für seine eigene Zeit gültige Regel der Einschränkung der Farbpalette postulieren möchte. In diesem Sinne positioniert er sich deutlich auf die Seite der *poussinistes*. War für de Piles das Wesen beziehungsweise die ‚Seele der Malerei‘ (‚l’âme de la peinture‘) das *coloris*, so macht das ‚Wesen der Malerei‘ für Caylus gerade die Zeichnung, der *dessin*, aus: „Die Vervielfältigung der Farben ist eine Leichtigkeit sowohl für die Nachahmung als auch für eine sehr grose Wahrheit; und ob man gleich zugeben muß, dass sie die größte Schwierigkeit in Ansehung der Harmonie, der Schönheit und des Verdienstes der Ausführung hat, so ist sie doch nicht das Wesen der Mahlerey.“<sup>1146</sup> Denn ihre

<sup>1141</sup> Im gleichen Jahr, in dem er die Vorlesung zu Plinius hielt, ist sein bedeutendes monumentales siebenbändiges Werk der *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusque, grecques et romaines* erschienen, das die griechische Kunst als das Paradigma der ästhetischen Bildung bestimmt.

<sup>1142</sup> Caylus, Plinius 1769, S. 25.

<sup>1143</sup> Ebd.

<sup>1144</sup> Ebd., S. 26.

<sup>1145</sup> „Die Meinung des Plinius über diesen Umstand mag nun beschaffen seyn, wie sie will, so bestand der Verdienst der Mahlerey nie in dem Ueberflusse und Reichthume der Farben.“ Ebd., S. 25.

<sup>1146</sup> Ebd., S. 26.

„vornehmste Eigenschaft“, so Caylus weiter, „bestehet in der Zeichnung, welche die Handlung ausdrückt, in dem Gedanken, der die Hand führet, kurz, in dem Genie“<sup>1147</sup>. Dieses „Genie“, das die Malerei und somit im Caylus’schen Sinne vornehmlich die Zeichnung beherrscht, die aus der künstlerischen Imaginationsleistung entspringe, sieht er im Prometheus-Mythos begründet sowie in der Begebenheit, dass die „Zeichnungen der größten Meister, die nicht colorirt sind, [...] einen Beweis von diesen Wahrheiten“<sup>1148</sup> geben würden. „Jedermann weiß, daß diese Kunst blos in dem Talente und Genie des Künstlers bestehe. In der That, eine einzige Farbe [...] wird einem geschicktem Manne genug seyn, alle Handlungen und alle Gegenstände auszudrücken, und alle Ideen, die er haben kann, begreiflich zu machen.“<sup>1149</sup> Diese Ansicht, noch von der *querelle* abzuleiten, führt ihn zwar zu der Annahme, dass die Vierfarbmalerei tatsächlich als koloristische Gesamterscheinung in der Antike existiert habe, er nutzt sie aber vor allem dazu, seine malenden Zeitgenossen an die Reduktion der Farben zu gemahnen, die letztlich bei ihm streng unter die Aufwertung des *dessins* subordiniert werden.

In der ein Jahr nach Comte de Caylus’ Untersuchung 1753 gehaltenen Vorlesung *Abhandlungen von der Art, mit der Plinius von der Mahlerey gehandelt hat* von Louis Jouard de la Nauze (1696–1773)<sup>1150</sup>, die 1769 in Comte de Caylus *Abhandlungen der Geschichte der Kunst* aufgenommen wurde, erwähnt de Nauze vorab die Plinius-Stelle<sup>1151</sup> und bezieht zunächst noch keine eindeutige Position hinsichtlich der Vierfarbmalerei der Antike.<sup>1152</sup> Bevor er seine Akzeptanz der antiken Vierfarbmalerei formuliert, referiert er zunächst die „zwey einander gerade entgegengesetzte Meinungen“ seiner Zeit: „Einige behaupten, daß die vier Farben so vollkommen und so offenbar hinreichend seyn, daß es den Kennern nicht erlaubt sey, Lobsprüche deswegen zu machen: die andern hingegen behaupten die Unzulänglichkeit der vier Farben.“<sup>1153</sup> Für diese „Unzulänglichkeit“ rekurriert de Nauze auf de Piles.<sup>1154</sup> De Nauze macht sich nun für das *Vollkommenheits*-Argument der Vierfarbmalerei stark, dass nämlich die vier Farben „hinreichend seyn“ und *Vollkommenheit* im Gemälde bewirkten. Wenn er die Meinungen

<sup>1147</sup> Ebd., S. 25f.

<sup>1148</sup> Ebd., S. 26.

<sup>1149</sup> Ebd., S. 25f.

<sup>1150</sup> De Nauze 1753 (1769).

<sup>1151</sup> Plinius „endiget den Artickel von den Farben mit der Bemerkung, daß die alten Mahler Griechenlandes, ohne jemals mehr, als viere derselben gebraucht zu haben, Meisterstücke verfertigt; und daß in den letztern Zeiten, wo man den Purpur und die kostbaren Farben Indiens zur Verzierung verschwendete, kein achtungswürdiges Gemähde mehr von der Hand der neuern Mahler gekommen sey.“ De Nauze 1753 (1769), S. 78.

<sup>1152</sup> So klingt es anfänglich eher lapidar, wenn er konstatiert: „Wenn man einmal alles, was er [Plinius] von den Farben gesagt hat, gut wird erklärt haben, so wird man sie mit denen vergleichen können, denen sich unsere Mahler heut zu Tage bedienen; man wird die Uebereinstimmung oder die Verschiedenheit, den Nachtheil, und die Vergütung, die sich aufeinander beziehen, untersuchen, und entscheiden können, ob der Vorzug in diesem Stücke auf der Seite der Alten oder der Neuern sey. Man darf hoffen, daß bey der Gegeneinanderhaltung der Vortheil auf unserer Seite seyn werde.“ Ebd., S. 88.

<sup>1153</sup> Ebd.

<sup>1154</sup> „Er will, daß diese vier Farben der Alten nur zur Zubereitung des Gemähldes gedient hätten, und wenn man gesagt hat, daß Giorgion auch nur vier Hauptfarben brauchte, so urtheilt eben dieser Herr de Piles, dass man wahrscheinlich weder das Weisse, welches die Stelle des Lichts vertritt, noch das Schwarze, welches dasselbe raubt, darunter begriffen.“ Ebd., S. 88f.

der Zeit referiert, so erfährt gerade das *Vollkommenheits*-Argument eine Klimax, da „es den Kennern nicht erlaubt sey, Lobsprüche deswegen zu machen.“ Das heißt die Vierfarbe wird auf einen beinahe auratischen ‚Sockel‘ gehoben. Bei der zweiten an de Piles exemplifizierten Sicht mischt de Nauze beide von de Piles vorgelegten Interpretationsvarianten (die Inkarnat- mit der Untermalungsvariante) miteinander und gelangt bei der von de Piles vorgenommenen Eingrenzung beziehungsweise Ausschließung der Farbwerte dazu, die antike Vierfarbmalerei mit Giorgiones Farbverwendung in Beziehung zu setzen. Hierbei kommt auch er zu dem Ergebnis, dass de Piles in seiner Vierfarbthese der Antike weder Weiß noch Schwarz enthalten sieht (vergleiche hierzu weiter oben). Hinzu kommt jedoch bei de Nauze eine kleine Akzentverschiebung mit großer Wirkung: Bei seiner Schilderung von Giorgiones Farbverwendung nach de Piles lässt er die Eingrenzung der vier Farben auf das Inkarnat einfach entfallen. De Nauze legt hiermit nahe, dass sich diese „vier Hauptfarben“ auf das gesamte Gemälde beziehen ließen und dieses koloristisch bestimmen könnten: „Der Widerspruch der beyden Meinungen läßt uns hinlänglich einsehen, daß es nicht leicht, aber doch auch nicht ohnmöglich sey, nur mit vier Farben zu mahlen, und daß Cicero und Plinius, die man auf verschiedene Art verdammet, doch die einzigen sind, die Recht haben.“<sup>1155</sup> Diese Verteidigung der antiken Autoren und der ‚reinen‘ Vierfarbmalerei gipfelt in der Bemerkung: „Man wird alsdann endlich einmal im Stande seyn, das den berühmten Mahlern Griechenlandes vom Cicero und vom Plinius ertheilte Lob richtig zu schätzen, dass sie nämlich mit vier Hauptfarben, mit einer bloß weissen, bloß rothen, bloß gelben und bloß schwarzen Farbe Meisterstücke verfertigt haben.“<sup>1156</sup>

In der Abhandlung *Über die Malerei der Alten – Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst* von Andreas Riem (1749–1814), 1787 publiziert, findet sich ein erster Hinweis im sechsten Kapitel über die *Erste Art zu Zeichnen. Linearische Malerei*.<sup>1157</sup> Riem bemerkt: „Selbst ZEUXIS, der sich mitunter des Pinsels

<sup>1155</sup> Ebd., S. 89.

<sup>1156</sup> Ebd., S. 88. – Hinzu kommt bei der unbeantwortet bleibenden Frage, ob nun die ‚Neuen‘ oder ‚Alten‘ den Vorteil auf ihrer Seite hätten, dass de Nauze auf die Schwierigkeit der unterschiedlichen Malmaterialien aufmerksam macht, „da die Eigenschaft der Materialien, die man vor Alters brauchte, nicht gerade eben die seyn kann, wie die Eigenschaft der Materialien, deren man sich heut zu Tage bedient. Man würde sich also in ein Labyrinth von neuen Schwierigkeiten versetzen. Dies wird immer geschehen, so sehr man auch alte Gebräuche anders wird beurtheilen wollen, als das Zeugniß der alten Schriftsteller“. Ebd., S. 89. – Dieser Hinweis auf die „Schwierigkeiten“ bezüglich des Zeitarguments und des historischen Zusammenhangs findet sich auch bei dem englischen Porträtmaler Thomas Bardwell in seinem *Practise of Painting* von 1756 – ob nun mit oder ohne Kenntnis des de Nauze’schen Hinweises –, wenngleich er im Gegensatz zu de Nauze deutlich eine kritische Stellung bezüglich der Vierfarbtheorie einnimmt: „Ich für meinen Teil kann nicht glauben, daß sich die vier Hauptfarben der Alten zu einer solchen Vollendung mischen ließen, wie wir sie etwas in den Werken Tizians und Rubens’ finden. Und wenn wir keine gesicherten Erkenntnisse über ihre Methoden der Farbengebung haben, die im letzten Jahrhundert lebten, wie sollen wir dann die Methoden derer verstehen, die vor zweitausend Jahren lebten?“ Hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 37.

<sup>1157</sup> Riem 1787. – Zum Buch von Riem siehe auch Vogtherr 1999, S. 58-60. – Andreas Riem wurde 1788 zum Sekretär der Berliner Akademie ernannt, er gab beispielsweise dort die „Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin“ heraus. Zu Andreas Riem siehe den Kolloquiumsband Riem 1999, hier insbesondere den Beitrag von Christoph Martin Vogtherr, Andreas Riem als Akademiesekretär und Kunstschriftsteller, ebd., S. 51-60.

bediente, und POLYGNOT und TIMANTHES mahlten, nach CICERO und PLINIUS, in nicht mehr denn vier Farben, jene Gemälde, die davon den Namen POLYCHROMMEN erhielten; nemlich weiss, gelb, roth und schwarz. Selbst in der 112ten Olympiade, und nachher so lange APELLES lebte, mahlte ER, ECHION, MELANTH, und NICOMACHUS, diese sehr berühmten Künstler, in nicht mehr als vier Farben, jene herrlichen Stücke, die GRIECHENLAND und ROM in Erstaunen setzten.“<sup>1158</sup> Riem geht streng historisch vor und klassifiziert die griechische Malerei durch die von Plinius vorgenommene Unterteilung in *Monochromme* und *Polychromme Malerei*.<sup>1159</sup> In der Abhandlung über die *Polychrommen* stellt er zunächst die Untersuchungen und Ergebnisse von Benjamin Calau (1724-1785), dem Erneuerer der antiken Wachsmalerei (Enkaustik) vor, der die Farbe Blau in der Farbpalette der Griechen nachzuweisen sucht (siehe hierzu weiter unten). Danach geht Riem rein textorientiert vor und zählt zunächst alle Farben und Pigmente bei Plinius auf, um daraus zu folgern, dass diese auch diejenigen sind, „von welchen wir uns noch jetzo der meisten bedienen“<sup>1160</sup>. Daraus erschließt Riem eine sechsstellige Farbreihe der Griechen: Rot, Weiß, Ocker (Gelb), Schwarz, Indig (Blau) und Grün. Mit Rückbezug auf die reine Vierfarbmalerie und die Aufzählung der genannten vier Farben bei Plinius sieht Riem allerdings „die Zeit, wo die Kunst ihre höchste Vollkommenheit erreicht hatte, wozu die nachher erfundenen Farben nicht nur zu kommen unfähig waren, sondern sogar ungleich geringere Meisterstücke lieferten.“<sup>1161</sup> Riem spricht der Vierfarbmalerie den Grad an *Vollkommenheit* zu, den spätere Epochen nicht erreicht hätten, gerade weil diese mehrere Farben verwendeten. Nur durch die *Einfachheit* der Farben sei *Vollkommenheit* in der koloristischen Erscheinung möglich. Das *Vollkommenheits*-Argument ist bei Riem zur „höchsten Vollkommenheit“, zu einer superlativen Wertung der Vierfarbe gesteigert. Riem zählt somit ebenfalls zu den Vertretern, die die Reduktion auf lediglich vier Farben für die Blüte der griechischen Malerei akzeptieren, ohne die Farbwerte Blau und Grün für diese Zeit nachweisen zu wollen. Den Farbwert Blau sowie die Erweiterung der Vierfarbskala zur sechsstelligen Farbreihe weist Riem, durch Plinius exemplifiziert, erst der nachalexandrinischen Zeit zu.

Hatten schon Caylus, Baumgarten, de Nauze und Hagedorn mit dem Verweis auf die antike Vierfarbmalerie der Antike an ihre Zeitgenossen appelliert, ebenfalls eine begrenzte Palette mit weniger ‚blühenden‘ Farben anzuwenden, so spiegelt sich dies auch in Künstlermeinungen der Zeit wider: So empfiehlt Johann Heinrich Füssli die Farben „nur sparsam“ zu gebrauchen, „wie von den großen Griechen, die nur vier Farben verwendeten“ und lobt selbst „im Einklang mit der eigenen Kunst, farbige

---

<sup>1158</sup> Ebd., S. 84.

<sup>1159</sup> Siehe hierzu ebd., S. 111-129.

<sup>1160</sup> Ebd., S. 123. – Die Aufzählung aller Farben und Pigmente der Antike erfolgt mit kurzen Erläuterungen zur jeweiligen Farbe.

<sup>1161</sup> Ebd., S. 125f.

Monochromie“<sup>1162</sup>. Sir Joshua Reynolds legt den Künstlern seiner Zeit in seinen Anmerkungen zu du Fresnoys *De arte graphica* zwar ebenfalls eine begrenzte Farbpalette nach dem Vorbild der Antike nahe, jedoch mit gegensätzlicher Intention, das meint die Aufwertung der blühenden Farbigkeit<sup>1163</sup>: „Ich bin überzeugt, je weniger Farben, um so reiner wird die Wirkung dieser Farben sein, und meiner Meinung nach reichen vier Farben aus, um jede erforderliche Kombination zu erzeugen. Eine Mischung aus zwei Farben wird nicht mehr die gleiche Leuchtkraft haben, die den einzelnen Farben eigen ist, und eine Mischung aus dreien wird gegenüber einer aus zweien nochmals an Intensität einbüßen [...]“.<sup>1164</sup> Zu viele Mischungen nämlich würden seiner Ansicht nach der Methode des Apelles und deren Einfachheit schaden.<sup>1165</sup>

Auch wenn die genannten Autoren jeweils andere Akzente in ihrer Argumentation zur antiken Vierfarbmalerie setzten, akzeptieren sie diese doch für den Höhepunkt der griechischen Malerei und nehmen damit Plinius und Cicero wörtlich. Die vier Pigmente besitzen bei ihnen eine genuin koloritkonstituierende Funktion. Gerade mit der Akzeptanz bestärken sie das *Vollkommenheits*-Argument der griechischen Malerei. Die Vierfarbmalerie wird von ihnen unter diesem Argument als Empfehlung zur Nachahmung für die zeitgenössische Malerei offeriert: Denn mit Anwendung dieses Nachahmungspostulates wären auch jene in der Lage, *Vollkommenheit* im Kolorit zu erreichen.

#### 4.3 Die ‚vielfarbige‘ Vierfarbe – Die erweiterte Interpretation

Nachdem die Debatte um die Vierfarbmalerie der Antike an der französischen Akademie gerade von Caylus und de Nauze zur Anerkennung geführt wurde, meldeten sich unmittelbar danach kritische Stimmen dagegen. Der Künstler Louis Galloche (1670–1761) stellt die Vierfarbtheorie in einer

---

<sup>1162</sup> Zit. nach Dobai 1977, S. 962.

<sup>1163</sup> John Gage machte darauf aufmerksam, dass Reynolds „in seinen späteren Jahren [...] als Untergrund für seine eigenen Bilder einfache Untermalungen aus Weiß, Schwarz, Indischrot und ungebrannter Umbra [...]“ verwendete. Gage 1993 (2001), S. 37.

<sup>1164</sup> Sir Joshua Reynolds, *The Literary Works*, hrsg. von H. Beechey, 2 Bde., 1852, Bd. 2, S. 328f., hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 37.

<sup>1165</sup> John Gage konstatiert bezüglich der Mischungen bei Reynolds: „Auch bei Reynolds scheint manchmal noch das antike Vorurteil gegenüber der Farbenmischung – nunmehr in einem umfassenden Sinn – durch. In einer Anmerkung zu du Fresnoy sprach er von ‚jener Harmonie, die durch das, was die Alten als Verfälschung [‚corruptio‘ bzw. ‚phtora‘] der Farben bezeichneten, entsteht, also durch das Vermischen und Brechen der Farben, bis sich schließlich eine übergreifende Einheit ergibt und nichts mehr an die Palette des Malers oder an die ursprünglichen Farben erinnert‘, eine Methode, Harmonie zu erzielen, die seiner Ansicht nach die bolognesische und niederländische Malerei kennzeichnete. Er hielt sie für minderwertiger gegenüber der venezianischen Praxis, für die Rubens seiner Ansicht das beste Beispiel bot, bei dem ‚die leuchtendsten Farben erlaubt sind, mit den beiden Polen Warm und Kalt, und diese werden miteinander in Einklang gebracht dadurch, daß sie über das Bild verteilt werden, bis das Ganze wie ein bunter Blumenstrauß aussieht.‘ Es liegt eine besondere Ironie darin, daß Reynolds in dieser Weise den im Grunde altertümlichen Vorzügen der begrenzten Palette das Wort redete, denn dies muß auch das zentrale Anliegen seines großen Widersachers William Blake gewesen sein, der Reynolds scharf kritisierte, weil dieser sich seiner Meinung nach der Farbenmischung im Stile Rembrandts schuldig machte und der das Schaffen eines Tizian und Rubens als „krankhaftes Geschmiere“ abtat.“ Sir Joshua Reynolds, *The Literary Works*, hrsg. von H. Beechey, 2 Bde., 1852, Bd. 2, S. 337, 339, vgl. auch S. 328f., hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 38.



*Conférence* vor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1753 in Frage. Die „vier einfachen und primitiven Farben“ reichen nach seinem Dafürhalten nicht aus, um eine koloritkonstituierende Funktion zu erfüllen.<sup>1166</sup> In Aufzählung der vier Pigmente gelangt er zu dem Schluss, dass die von Plinius vorgenommenen „Lobreden“ gerade nicht – so seine abwertende Charakterisierung der Vierfarbthese – zu solchen „beschränkten Mitteln“ passen würden. Galloche exemplifiziert die „beschränkten Mittel“ insbesondere an dem für das 18. Jahrhundert aus der Sicht der Primärfarblehre so wichtigen Blau. Mit dem Fehlen des Blaupigments, „dessen Mischung mit dem Gelb das Grün ergibt“, wäre eine „Landschaftsmalerei“ in der Antike gar unmöglich gewesen. Sein Hauptargument gegen die Existenz der reinen Vierfarbmalerie ist die von Plinius überlieferte illusionistische Malerei.<sup>1167</sup>

Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1716–1785) geht in seinem Artikel *Sur la Peinture ancienne et la cause de sa ruine; suivie de quelques réflexions sur l'application qu'on en peut faire à l'art d'imprimer les tableaux* von fünf Farben der Antike aus und bringt seine Interpretation mit der Primärfarblehre in Übereinstimmung: „Weiß und Schwarz sind die Basis und das Fundament von allen. Gelb und Rot sind die Seele des Kolorits; Blau ist die einzige Farbe, welche die Objekte abschattieren und entfernen kann. Diese Prinzipien waren den Alten nicht unbekannt.“<sup>1168</sup> Ähnlich wie Galloche argumentiert Gautier d'Agoty zunächst mit dem Landschaftsmalerei-Argument, um das Blau in die Farbskala der Antike einbetten zu können. Hinzu kommt eine Pigmentinterpretation, die abermals die Integration des Blaus zum Ziel hat: Das von Plinius angegebene Schwarzpigment Vitriol könne mit Alaun und Ochsenblut zu einem Blauwert gemischt werden, welches das Preußischblau der Griechen ergeben haben solle. Dieses Wissen um die technische Herstellung sei aber bereits zu Plinius Zeiten verloren gegangen. Gautier d'Agoty vertritt vehement das Primärfarben-Argument unter Hinzufügung von Schwarz und Weiß für die antike Malerei, also eine fünfstellige Farbskala, ohne die Vierfarbthese ernst zu nehmen: „Wir haben gesehen, daß die Alten fünf Farben, nicht weniger und nicht mehr, verwendet haben, wenn man die Farbe, die Plinius Vitriol nennt, zweifach zählt, aus der sie Blau und Schwarz machen konnten

<sup>1166</sup> „Cependant je proposerai mes doutes sur ce que les auteurs ont dit du coloris des anciens. Je suis aussi surpris que Pline s'il est vrai que les quatre couleurs simples et primitives dont il parle, savoir le Blanc de Melos, le Jaune d'Albènes, le Rouge de Sinope et le noir aient suffi pour executer avec la variété de coloris qu'il faut supposer pouveu [ ? ] concevoir quelque estime ces ouvrages immortels qui de son tems encore excitoient tant d'admiration.“ Louis Galloche, *Traité de la Peinture*, 1<sup>ère</sup> partie (Akademievortrag vom 6. Juni 1750); 2<sup>ème</sup> partie (3. Juni 1751); 3<sup>ème</sup> partie (7. April 1753); 4<sup>ème</sup> partie (7. Juli 1753), Paris, École des Beaux-Arts, Ms 203, zit. aus 4<sup>ème</sup> partie, S. 3, zit. nach Boskamp 2009, S. 256, Anm. 382.

<sup>1167</sup> „De si grands eloges s'accordent peu avec des moyens aussi bornés. Peut-être cet habil historien n'a t'il avancé ce fait que sur des mémoires trop anciens, et du tems que la peinture étoit encore au berceau. [...] Pourquoi un aussi rare génie n'auroit-il pas trouvé quelque couleurs pour ajouter aux premieres? Conçoit-on qu'il ait pu se passer du bleu dans le melange avec le jaune nous donne le verd si nécessaire pour le paysage. [...] Comment donc accorder cette disette de couleurs que Pline réduit a quatre du tems des Zeuxis, Parrhasius, Aristides et enfin Apelles avec les exemples cités par ce même auteur de l'illusion qu'ils faisoient.“ Zit. nach ebd.

<sup>1168</sup> „Le blanc et le noir sont la base et le fondement de tout. Le jaune et le rouge sont l'ame du coloris; et le bleu, la seule couleur qui peut dégrader et éloigner les objets. Ces Principes furent pas inconnus aux anciens.“ Gautier d'Agoty 1756, S. 95.

und es höchstwahrscheinlich auch getan haben. Wir haben gehört, daß Plinius sich über das falsch verstandene Raffinement derjenigen Künstler beklagt hat, die diesen primitiven Farben, die für alle vorstellbaren Farbtöne genügt hätten, noch einige andere hinzufügen wollten. Plinius hätte sich ebenso beklagt, wenn irgendjemand eine der fünf Farben hätte wegnehmen wollen.“<sup>1169</sup>

Denis Diderot bezieht interessanter Weise unter dem Eindruck eines deutschsprachigen Autors, Christian Ludwig Hagedorn, seine Position der Vierfarbmalerei. Nachdem Hagedorn, wie schon Galloche oder Gautier d'Agoty, versucht hatte, die Vierfarbmalerei der Antike zu erweitern und das für das 18. Jahrhundert aus der Sicht der Primärfarblehre so wichtige Blau hinzunahm, um dessen Existenz anhand des Textes von Plinius und anhand erhaltener Wandgemälde in Herkulaneum zu begründen, schließt Diderot sich Hagedorn an. In seinen *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poesie*, die zwischen 1775 und 1776 verfasst wurden, nimmt er in Kapitel IV. *Vom Kolorit, von der Kunst der Beleuchtung und vom Helldunkel*, das erst später zur Veröffentlichung gelangte<sup>1170</sup>, im Anschluss an Hagedorn zunächst auf Jean-Baptiste Santerre Bezug, „dessen Kolorit zart und wahr“ gewesen sei und der „nur fünf Farben“ verwendet habe.<sup>1171</sup> Ohne jedoch auf Hagedorns Inkarnatinterpretation Bezug zu nehmen, hält Diderot allgemein und versachlicht fest: „Die Maler des Altertums verwendeten nur vier Farben: Rot, Gelb, Weiß und Schwarz. Vielleicht muß man noch Blau hinzufügen – und dann noch Grün, das sich aus der Mischung von Blau und Gelb ergibt“<sup>1172</sup>, so dass auch er zu einer erweiterten Farbskala der Antike kommt, ohne sich jedoch eingehender mit dieser Frage auseinanderzusetzen.

Bei Johann Georg Sulzer (1720–1779) wird die Erweiterung der Farbreihe schon zur Selbstverständlichkeit. In seiner lexikalischen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ist die

---

<sup>1169</sup> „Nous avons vu que les Anciens usoient cinq couleurs, ni plus ni moins, en comptant pour deux celle que Pline appelle vitriol, dont ils pouvoient faire, et dont vraisemblablement ils faisoient le noir et le bleu. Nous l'avens entendu se plaindre de ce que, par un raffinement mal entendu, des Peintres avoient voulu ajouter quelques couleurs à ces cinq primitives, qui seules suffisoient pour toutes les teintes imaginables. Pline auroit fait les même plaintes si quelqu'un se fut avisé en retrancher une des cinq.“ Gautier d'Agoty 1756, S. 99.

<sup>1170</sup> Diderot 1968, Bd. 2, S. 612ff. – Die *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poesie* wurden mit Auslassungen von Grimm in der „Correspondance littéraire“ von Februar bis Juni 1777 veröffentlicht. Entstanden sind sie unmittelbar nach der Lektüre von Hagedorns französischer Ausgabe der *Betrachtungen über die Malerei* von 1775. Kapitel IV und XII wurden jedoch nicht in der „Correspondance littéraire“ veröffentlicht, diese wurden in Band 15 der Diderot-Ausgabe von Naigon 1798 publiziert. Hagedorn und Diderot lernten sich aller Wahrscheinlichkeit in Dresden persönlich kennen. Siehe Kommentar zum Text ebd., Bd. 2, S. 843; Bassenge 1967; hier auch zu den eventuellen Gründen der Auslassung der Kapitel IV. und XIII. von Grimm, S. 270f.

<sup>1171</sup> Diderot benennt die richtige Anzahl von Farben (fünf!), die Dézallier d'Argenvilles für Santerre überlieferte. Hagedorn, der diese Farben kurzerhand auf vier reduzierte wurde in der dreizehn Jahre nach der Originalfassung publizierten Übersetzung unkommentiert in fünf Farben korrigiert: „Santerre, à ce que rapporte M. d'Argenvilles, ne se servoit que de cinq couleurs pour faire ses teintes; mais, me dira-t-on, si ce peintre, qui avoit un coloris tendre et vrai, ne se servoit que de cinq couleurs, [...] il avoit donc retrouvé le secret des anciens qui n'en employoient que quatre.“ Hagedorn 1775, Bd. 2, S. 201.

<sup>1172</sup> Diderot 1968, Bd. 2, S. 621.

Vierfarbmalerei in dem Artikel *Mahlerey*<sup>1173</sup> erwähnt, mit den dazugehörigen Zweifeln. Aus der Sicht der Primärfarblehre ist für Sulzer nachvollziehbar, dass man mit nur wenigen Farben (gemeint sind die Primärfarben unter Hinzunahme von Schwarz und Weiß) zwar alle übrigen Farben erzeugen könne, die aber mit den Vierfarben der Antike nicht übereinstimmen würden beziehungsweise wie selbstverständlich eine Erweiterung enthalten: Man weiß „gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind.“<sup>1174</sup> Ohne die tatsächlichen Farbwerte der Vierfarbmalerei ausdrücklich zu benennen, ist es für ihn eindeutig, dass den Malern zumindest ab der „Alexanderzeit“ mit der reduzierten Farbpalette eine Auffächerung der Farbwerte und somit die „Verschiedenheit der Tinten“ in die auch in seiner Zeit gebräuchlichen Farben – und zwar in alle Farben ausgehend von den primärtriadischen Farben unter Hinzunahme von Schwarz und Weiß – gelungen sein musste.<sup>1175</sup>

Ist die Erweiterung der Farbskala bei Hagedorn und Diderot noch ganz allgemein gehalten und bei Sulzer zur Selbstverständlichkeit gewandelt, so werden in der folgenden Zeit immer spezifischere Erklärungsmodelle in Weiterentwicklung des Ansatzes von Gautier d’Agoty entwickelt. Es werden nun signifikante Argumente für die Existenz des Blaus in der Vierfarbmalerei der Antike aufzustellen versucht, um gleichzeitig den Farbwert aus ihr abzuleiten. So stellte Alexander Riem in seiner 1787 erschienen Abhandlung *Über die Malerei der Alten. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst*<sup>1176</sup> die Ergebnisse des Malers Benjamin Calau (1724–1785)<sup>1177</sup> im Kapitel über die *Polychrommen* vor. Calau ist von den deutschsprachigen Autoren der erste, der das Blau mit einer neuen spezifizierten Argumentation in die Vierfarbmalerei der Antike einzubetten sucht, indem er das Vorhandensein über die Existenz pflanzlicher Farbstoffe erläutert: „Sollten die Alten kein Blau gehabt haben, wie einige

<sup>1173</sup> Weder im Artikel *Farbe* noch unter *Colorit*, dort wo die Behandlung zu vermuten wäre, findet sich ein Hinweis.

<sup>1174</sup> Sulzer 1792-94 (1967), Bd. 3, S. 318. – Ausgehend von der Primärfarbentrias wird 1829 der „französische Kunsttheoretiker J. N. Paillot de Montabert, ein Schüler Davids“ noch festhalten, dass die „drei Farben der Primärfarbentrias sowie Schwarz oder Weiß [...] genau die Farben [seien], derer sich die Alten bedient hätten“. Gage 1993 (2001), S. 37.

<sup>1175</sup> Lediglich der voralexandrinischen Zeit erkennt er dieses an und wertet die reine Vierfarbmalerei damit ab, denn er bemerkt: „Wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit diese Verschiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben.“ Sulzer 1793 (1967), Bd. 3, S. 318. – In der dazugehörigen Anmerkung zitiert er die antike Stelle, die aber von Cicero, nicht von Plinius stammt: „Zeuxim Polygnotum et Timantam et eorum, qui non sunt usi plusquam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; et in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.“ Ebd.

<sup>1176</sup> Riem 1787.

<sup>1177</sup> 1755 zum kursächsischen Hofmaler in Leipzig ernannt; 1766 Oberältester und Syndikus der Leipziger Malerinnung; seit 1771 Hofmaler am königlich preußischen Hof in Berlin und Mitglied der Kunstakademie. Seit dem Ende seines Leipzigaufenthaltes erforschte er die antike Wachsmalerei und versuchte – wie Comte de Caylus und Bachelieu – deren Erneuerung, ohne die technischen Voraussetzungen jedoch endgültig klären zu können. Die Versuche der Enkaustik von Calau und Bachelieu fanden in den Jahren 1752-1755 statt. Calau veröffentlichte die gemeinsamen Ergebnisse 1769 in seiner Abhandlung *Ausführlicher Bericht, wie das Punische oder Eleodorische Wachs aufzulösen*, in der er behauptet, das ‚echte punische Wachs‘ entdeckt zu haben; sein Verfahren kam der römischen Enkaustik sehr nahe. Nach Berlin übergesiedelt, verwertete er diese Erfindung auch praktisch, indem er das Privileg zum alleinigen Vertrieb des ‚echten punischen Wachses‘ erhielt. Thieme/Becker, Bd. 5, S. 373f.; AKL, Bd. 15, S. 553.

Gelehrten behaupten wollen so hatten sie doch Blumen, oder Indig genug, aus welchen sie den blauen Saft pressen konnten, und sobald sie solche körperlich machen wollten, dieselben nur in enkaustische, das heisst gebrannte Kalkerde giessen durften. Die erfindungsreichen Alten, die diese Manier schon mit anderen Farben übten, werden gewiss nicht in Absicht der blauen so blind und dürftig gewesen seyn.“<sup>1178</sup> Caylus, de Nauze und Hagedorn hatten bereits dahingehend argumentiert, dass die begrenzte Farbpalette auch für ihre Zeit fruchtbar sei und dass die Künstler ihrer Zeit wieder zu einer gewissen *Einfachheit* zurückkehren sollten. Calau empfiehlt die Anwendung der Vierfarbmalerei seinen Zeitgenossen, wenn diese *Polychromme* malen wollen. Er benennt sogar die Pigmente, die sie verwenden sollen, nämlich: „*Bleiweiss* oder *Kremnitzer* oder *Schieferweiss*. *Karmin*, oder *Florentinerlack*. *Gummigutte*. *Berlinerblau*.“<sup>1179</sup> Auffällig hierbei ist jedoch der Austausch des Schwarz (*Atramentum*) durch das *Berlinerblau*. Um also *Polychromme* malen zu können, so die zwar ungewöhnliche, aber für die Deutung der Vierfarbmalerei bezeichnende Empfehlung Calaus, sollte man auf den Farbwert Schwarz gänzlich verzichten.

Ganz ähnlich wie die von Riem vorgestellten Ergebnisse Calaus sucht auch Aloys Ludwig Hirt (1759–1839)<sup>1180</sup> nach einer begründbaren Erweiterung der Vierfarbmalerei in seinem Vortrag *Über die Malerei der Alten – Vierte Abhandlung: Ueber die Farben, deren sich die Alten zum Malen bedienten, und über einige merkwürdige Nachrichten bei Plinius, die Malerei der Alten betreffend*, gehalten 1802 in der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin. Ohne explizit auf Andreas Riem respektive die Ergebnisse von Benjamin Calau, dessen Schrift er vermutlich kannte, Bezug zu nehmen, unternimmt er einen ganz ähnlichen Versuch und listet zunächst alle Farben und Pigmente auf, die er in den Quellen fand. Aufgrund dieser quellenkundlichen Basis wird für ihn schnell deutlich, dass in den vier Farben der ‚Alten‘ weitere Farbwerte enthalten sein mussten. Noch von de Piles’ Begriff der *couleurs capitales*

---

<sup>1178</sup> Riem 1787, S. 119.

<sup>1179</sup> Ebd., S. 119. – Calau gibt genaue Hinweise für die praktische Anwendung: „Wer grosse Stücke malen will, kann nach Belieben davon abschaben, und mit etwas dünn aufgelöstem elastischem Wachsgummi und Wasser auf den Farbenstein aufreiben; man kann auch zu mehrerer Milderung, nach Verhältniss, etwas weissen Zucker zumischen. Nur versteht sich, dass alles dieses nicht von den Saftfarben gilt. Will man trockner malen, so kann man Lavendel- Zedern- Terpentin- oder Spick- und anderes wohlriechendes Oel brauchen, auch trockenbare Malerfirnisse aus Nüsse, Mohnsamen und Leinöl vorher kochen, und mit Wasser reinigen. [...] Alsdann kann man diese Malerei, wenn sie gut ausgetrocknet, mit enkaustischem Lack Wachsölfirniss ein- zwei- oder dreimal überziehen. In beiden Fällen aber muss man merken, dass es immer nur eine Oel- und Wassermalerei bleibt, die man mit keinem enkaustischem Firniss, sondern mit Glas überziehen kann, wenn sie glänzen soll. Die Oele zu dieser Absicht, die wohlriechend und schön sind, und bald wieder verfliegen, sind nur um der Arbeit mehr Farben, Dunkelheit und Ausdruck zu geben. Wer mit oben erwähnten Farben in Oel malen will, darf sie ebenfalls nur mit Wasser, jedoch ohne den elastischen Gummi, erweichen und aufreiben, und alsdann mit Oel oder Malerfirnissen nach und nach vermischen. Das Auftragen der Farben, und die fernere Bearbeitung des gewählten Gegenstandes geschieht nach den allgemeinen, bekannten Grundsätzen, wovon man Malerbücher und Lehrmeister genug allenthalben haben kann, daher ich hier nicht weitläufiger seyn darf. Man kopiere die besten Werke der Kunst, und jeder Folge der Manier, die ihm sein Genie durch die Übung an die Hand gibt.“ Ebd., S. 120f.

<sup>1180</sup> Zu Hirt siehe den Tagungsband Sedlarz 2000.

beeinflusst, bezeichnet Hirt die Vierfarben als die „vier Hauptfarben“ der Antike.<sup>1181</sup> In einem ersten Schritt teilt er die Farben der ‚Alten‘ in ‚Klassen‘ ein und in eine sechsstellige Farbreihe: Weiß, Rot, Gelb, Blau, Grün und Schwarz.<sup>1182</sup> Hieraus folgert er: „Kein Erfahrener wird läugnen, dass mit diesen Farben nicht das mögliche in der Malerei zu leisten gewesen sei. Denn es sind im Grunde diesselben Farben, oder doch sehr ähnliche Farben, deren sich auch die neuere Kunst bisher bedient hat. Nicht eine einzige wesentliche, die wir jetzt kennen, war den Alten unbekannt.“<sup>1183</sup> Dennoch schränkt er für den Höhepunkt der griechischen Malerei ein, dass den Künstlern noch nicht alle in seiner Liste aufgenommenen Farben bekannt waren, respektive die „bekannten [Farben] nicht von allen Malern gebraucht“ wurden. Daraus ergebe sich, „dass selbst die grössten Künstler sich, wie es scheint, absichtlich auf eine geringe Zahl von Farben einschränkten“<sup>1184</sup>. Dieses Einschränkungsgargument für die antike Vierfarbmalerei stellt eine neue Interpretationsvariante der bisher genannten Versuche dar, wurde ja die Einschränkung und Reduktion der Farben aus einer anderen Sicht begründet, wie Plinius selbst formulierte. Denn diese galt für die aktuelle Malerei (zum Beispiel bei Plinius für die römische, bei Hagedorn für die Malerei des 18. Jahrhunderts), die sich an der griechischen Malerei orientierte und zu mehr *Einfachheit* zurückfinden sollte. Dass aber die griechischen Künstler am Höhepunkt ihrer Malerei selbst schon eine Reduktion und damit eine Selektion der Farbpalette vollzogen hätten, ist ein neuartiger Interpretationsschritt.

Auch Hirt bezieht sich nun auf die bekannte Plinius-Stelle, wenngleich er im Unterschied zu den meisten Interpreten nicht nur den Anfang der Textstelle zitiert, sondern auch den Zusatz, den er als „merkwürdigen Beisatz“ charakterisiert. Seine Übersetzung enthält eine genuin in der Zeit verankerte Auslegung, denn er übersetzt „omnia ergo meliora / tunc fuere, cum minor copia“ relativ frei und nimmt, bei gleichzeitigem Wandel des Komparativs ‚meliora‘ (besser) in einen adverbialen Gebrauch eine Klimax vor, in dem er ‚meliora‘ mit „vollkommener“ übersetzt: „Je weniger Farben man hatte, desto vollkommener die Werke“.<sup>1185</sup> Das heißt, dass Hirt bereits am Originaltext das *Vollkommenheits*-Argument zu verifizieren sucht. Auch wenn er dahingehend argumentiert, dass in der Vierfarbe andere Farbwerte enthalten seien, steht das *Vollkommenheits*-Argument auch bei ihm an oberster Stelle.

Obwohl Hirt nun explizit an die Glaubwürdigkeit der antiken Autoren appelliert<sup>1186</sup>, sieht er vor allem eine Schwierigkeit im Fehlen des Blaus, das ja, wie er betont, immer wieder in den Quellen genannt werde. Mit seiner jedoch gegenläufigen Feststellung, dass „[u]eberhaupt, von einer eigentlich blauen

<sup>1181</sup> Hirt 1802 (1805), vierte Abhandlung, S. 172.

<sup>1182</sup> Ebd., S. 171.

<sup>1183</sup> Ebd., S. 176.

<sup>1184</sup> Ebd., S. 176f.

<sup>1185</sup> Ebd., S. 178.

<sup>1186</sup> „Diese Männer hatten nicht nur die wirklichen Gemälde aller jener Meister zum Vergleich vor sich; sondern zugleich auch die Schriften und Nachrichten, welche zum Theil jene grossen Maler selbst wie z. B. *Apelle*, über die Kunst und ihre Werke niedergeschrieben hatten.“ Ebd.

Farbe in dieser Epoche“ nichts bekannt sei – meint hier, dass kein Blaupigment während des Höhepunkts der griechischen Malerei von den antiken Autoren benannt werde, „und ebenso wenig von einem grünen Färbestoff“ die Rede sei<sup>1187</sup> –, gelangt Hirt zu seinem weitergehenden und neuartigen interpretatorischen Schritt. Er versucht nun durch sprachliche Differenzierung, die in einer Pigmentunterscheidung des *atramentum* gründet, den Farbwert Blau sowie letztlich auch Grün in die antike Vierfarbskala einzubetten: „Weniger Anstoss würde vielleicht die Aussage des *Plinius* gefunden haben, wenn es ihm beliebt hätte, die schwarze Farbe, die er im allgemeinen *Atramentum* nennet, spezifisch zu bestimmen. Unter der Rubrik der schwarzen Farbe giebt er uns, wie wir sahen, eine grosse Liste.“<sup>1188</sup> Er argumentiert an dieser Stelle relativ differenziert, indem er zwei Optionen der Interpretation vorschlägt, die sich auf die Beschaffenheit des aus Erden gewonnenen Pigments beziehen: Einerseits könnte ein Schwarz (eine Pigmentform des *Atramentum*) existiert haben, das aus „gebrannter Weinhäfe“ gewonnen wurde<sup>1189</sup>, und dass somit im Pigment selbst ein blautoniges Schwarz enthalten sei, was Hirt mit „Indig“ (Indigo) beschreibt, welches „durch Beimischung anderer hellen Farben auch hinreichend hell werden mochte“.<sup>1190</sup> Andererseits bezieht er das Pigment der schwarzen Kupfererde (*Chalcanthum*, *Atramentum Sutorium*) mit ein, das ebenfalls seinem „Ansehen [... nach] blau und transparent war“.<sup>1191</sup> Das heißt, dass Hirt nicht etwa aus dem Schwarz, dem *atramentum* selbst, sondern über eine philologische Interpretation den Farbwert Blau in die antike Vierfarbmalerie einzubetten sucht.

Hatte Calau noch allgemein auf pflanzliche Farbstoffe hingewiesen und Gautier d'Argoty das Schwarzpigment Vitriol angeführt, so geht Hirt von anorganischen Pigmentformen aus. Die Existenz des

---

<sup>1187</sup> Ebd. – „Allerdings muss der Mangel der blauen Farbe unter den benannten auffallen. Weder von dem Gebrauche einer Art blauen, noch grünen Farbe geschieht Meldung in dieser Epoche. Aber sich deswegen einbilden wollen, die Maler dieser Zeit hätten gar kein Blau, und kein Grün in ihren Gemälden angebracht, ist eine zu offenbare Abgeschmacktheit, um nur einen Augenblick dabei zu verweilen. Wie! die zwei allgemeinsten und wichtigsten Farben, welche über die Natur verbreitet sind, sollte der Nachahmer der Natur, der Maler, in seinen Nachbildungen ausschliessen wollen?“ Ebd., S. 179

<sup>1188</sup> Ebd. – Birgit Refus-Dechênes Interpretation ist zu kurzgefasst, wenn sie ausführt, dass Hirt meinte, die Griechen hätten das Blau lediglich „aus Schwarz (*Atramentum*) durch Aufhellung gewonnen“. Refus-Dechêne 1982, S. 49.

<sup>1189</sup> Ohne es anzugeben, bezieht er sich auf folgende Plinius-Stelle: „Manche brennen auch getrocknete Weinhefe und bestätigen, wenn diese von gutem Wein herrühre, so komme dieses Schwarz der indischen Tusche gleich.“ – „sunt, qui et vini faecem siccata / exoquant adfirmantque, si ex bono vino facta / fuerit, Indici speciem id atramentum praebere.“ Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, Kapitel XXV, § 42, S. 40f.

<sup>1190</sup> Hirt 1802 (1805), vierte Abhandlung, S. 179. – Bereits bei seiner Farbaufteilung in Klassen listet Hirt das Indig in der „vierten Klasse“, die den blauen Farben gewidmet ist, auf: „Indig (*Indicum*) Diese Farbe empfing den Namen vom Lande, woher sie gebracht ward. Uebrigens scheint sie nicht lange von der Kaiser-Epoche bekannt gewesen zu seyn. Der Indig ist das schaumichte Produkt einer Rohrpflanze mit anhängendem Schlamm; wenn er gerieben wird, ist er schwarz. Beim Auflösen aber spielt er eine herrliche Farbe zwischen Purpur und Blau.“ Ebd., S. 175.

<sup>1191</sup> Ebd. – Dass die Farbe Schwarz an sich die Potentialität in sich trägt, sich zu anderen Farbtönen hin zu öffnen, zeigt beispielsweise auch das Rebenschwarz – vermutlich bezieht sich Hirt auch auf dieses –, das als kaltes, blaustichiges Schwarz erscheint, hingegen tendiert das Elfenbeinschwarz eher zu einem wärmeren brauntonigen Schwarz.

Grüns hingegen behandelt er wie alle Autoren, die das Blau in die antike Vierfarbskala integrieren.<sup>1192</sup> Am Ende seiner Ausführungen greift Hirt jedoch auf das schon bekannte Giorgione-Argument zurück, um letztlich doch die Existenz der Vierfarbmalerei zu untermauern.<sup>1193</sup> Ähnlich wie bei de Nauze erfolgt bei Hirt nicht etwa die verengende Interpretation auf die Inkarnatgestaltung, wie von Ridolfi und de Piles, wenngleich er diese besonders lobt, sondern im Zuge seiner Bezugsetzung der Plinius-Stelle zu einer „ähnlichen Sage“ aus der „neueren Zeit“ bezieht er die vier Farben auf das gesamte Kolorit.<sup>1194</sup>

Johann Heinrich Meyer (1760–1832) behandelt in seinem Aufsatz *Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler vorzüglich nach dem Berichte des Plinius*, der in Goethes *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* aufgenommen wurde, ebenfalls die Vierfarbmalerei.<sup>1195</sup> Meyer betont zunächst die Unzulänglichkeit der Interpretation des Plinius und konstatiert nach der Auflistung der überlieferten vier Pigmente<sup>1196</sup> bezüglich des Blaus: „Man dürfte sich freilich sehr wundern in Aufzählung der einfachen Farben, deren sich die größten Maler bei den Griechen zu ihren Werken bedient, das Blau ganz vergessen zu sehen.“<sup>1197</sup> Meyer kann und möchte den Bericht des Plinius weder einer „wörtlichen“ noch einer „buchstäblichen Auslegung“ unterziehen, weil „offenbar Schwierigkeiten, ja Widersprüche daraus entstehen würden.“ Um aber die ‚reine‘ Vierfarbmalerei der ‚Alten‘ ernst nehmen zu können, gar „die Stelle beim Plinius zu retten“, spricht Meyer lediglich von einer „allgemeine[n] Bedeutung“<sup>1198</sup>, um letztlich das Blau in die Farbskala der ‚Alten‘ zu integrieren. Meyers Diktum von der „allgemeine[n] Bedeutung“ zeigt, dass er die Reduktion auf vier Farben für unglaublich hält und bereits eine Erweiterung der Farbskala impliziert, die in einer zeittypischen Begründung wurzelt: Die Bedeutung der vier Farben wird bei ihm auf die Grundvokabeln klassizistischer

<sup>1192</sup> „War das Blau da; so bedurfte es nur der Mischung des Gelben mit demselben, um das Grün erscheinen zu lassen.“ Ebd., S. 179. – Birgit Reffus-Dechêne geht fälschlicherweise davon aus, dass Hirt das Grün aus der Mischung von Schwarz und Gelb begründet. Reffus-Dechêne 1982, S. 50.

<sup>1193</sup> Obwohl Hirt vorher schon auf de Piles verwiesen hatte und dessen Untermauerungsinterpretation der antiken Vierfarbmalerei als „abgeschmackte Auslegung“ kritisierte, fehlt gerade bei dem Giorgione-Argument jeglicher Hinweis auf de Piles. Hirt 1802 (1805), vierte Abhandlung, S. 179.

<sup>1194</sup> „Es wird nemlich von *Giorgione da Castelfranco*, dem Vater und Schöpfer des wahren Kolorits, behauptet: er habe nur vier Farben zu seinen Gemälden gebraucht. Verhielte sich diese Anekdote so, so wäre gewissermaßen die plinianische Aussage praktisch und anschaulich gelöst. Denn wer einige Hauptarbeiten dieses grossen Koloristen gesehen hat, dem wird in der Farbengebung, besonders was den Fleischtönen betrifft, wenig mehr zu wünschen übrig bleiben.“ Ebd., S. 180.

<sup>1195</sup> Meyer 1810 (1971). – Ingeborg Scheibler hat darauf hingewiesen, dass Goethe nur in „einer Notiz in den Tag- und Jahreshäften ‚im Geschichtlichen [...] untersucht, was Plinius von den Farben mochte gesagt haben.“ Goethe selbst „setzt Plinius aber im historischen Teil seiner *Farbenlehre* als bekannt voraus und überlässt es dem Freund und Maler Johann Heinrich Meyer, Plinius für seine Geschichte der griechischen Malerei auszuschöpfen, um diesen Beitrag seiner *Farbenlehre* einzufügen“. Scheibler 1978 (1997), S. 371f.

<sup>1196</sup> „Nun bleibt uns noch ein schwieriger Punkt in den Nachrichten des Plinius zu untersuchen übrig; wobei aber wenig Hoffnung ist, denselben wenig ins klare zu setzen. Mehrmals berichtet nämlich der angeführte Schriftsteller, die älteren großen griechischen Meister hätten ihre unsterblichen Werke nur mit vier Farben gemalt. Er geht noch weiter und spezifiziert sogar diese vier Farben, deren sich seiner Angabe nach Apelles, Echion, Melanthius und Nikomachus, mit Ausschluß aller andern Pigmente, sollen bedient haben.“ Meyer 1810 (1971), S. 58.

<sup>1197</sup> Ebd., S. 59.

<sup>1198</sup> Ebd.

Kunstanschauung auf *Einfachheit* und „große Wirkung“ bezogen, und er unterzieht sie dem von Plinius vorgegebenen historischen Vergleich. Meyer stellt wie Plinius die griechische Malerei der römischen antipodisch gegenüber und schließt hieraus, „daß die großen Meister des Kolorits in Griechenland [...] sich bloß einfacher Farbmittel bedient, aber durch verständige kunstreiche Anwendung derselben nichtsdestoweniger *große Wirkungen*<sup>1199</sup> erzielt und den echten Kunstforderungen genug getan [hätten]; dahingegen die Maler zu Plinius Zeiten blendende Farben mancherlei Art anwendeten, aber das Wesentlichste der Kunst vernachlässigten.“<sup>1200</sup> Daher sieht Meyer „unter den vier Farben bloß den Gebrauch einfacher Farben.“<sup>1201</sup> Hatte de Piles von den *Couleurs capitales* gesprochen, die auch in der deutschen Übersetzung von de Nauze als *Hauptfarben* übersetzt und von Hirt ebenfalls übernommen wurden, so nennt sie Meyer die „einfachen“ Farben.

Ähnlich wie Hirt bemüht Meyer sich nun im folgenden Schritt, das Blau aus der näheren Spezifizierung des *Atramentum* abzuleiten. Unter *Atramentum* „wird, wie es scheint, von Plinius alle schwarze Farbe oder Schwärze überhaupt, und oft eine besondere Art Schwarz verstanden, wie hier der Fall sein mag: und folglich ist es ungewiß, ob er das Erdpech, den Kienruß, Kohlschwarz, oder die aus gebrannten Weinhefen und aus Weintrestern verfertigte schwarze Farbe, oder gar das verkohlte Elfenbein, dessen Erfindung er dem Apelles zuschreibt, gemeint habe.“<sup>1202</sup> Meyer argumentiert ähnlich wie Hirt, jedoch mit dem Unterschied, dass das Pigment des *Atramentum* eigentlich ein Blaues sei, das gerade keine Aufhellung durch einen helleren Farbwert benötige, um Blau zu werden. Plinius „meldet nämlich, die gebrannten Hefen von gutem Wein gäben nach der Behauptung einiger Maler eine Schwärze, welche dem Indicum nahe käme, und Indicum wird von ihm an die schwarzen Farben angeschlossen. Aus einer folgenden Stelle geht aber hervor, daß unter Indicum schwerlich etwas andres als der wirkliche Indigo, und also blaue Farbe, gemeint sein kann, die denn auch in Gouache- und Leimfarben noch immer gebraucht wird. Das Blau von Waid, Vitrum, war wenigstens zur Zeit des Plinius ebenfalls bekannt. Man verfälschte damals das Indicum damit. Ebenso haben die Alten das Bergblau, und zu Alexanders Zeiten

---

<sup>1199</sup> Hervorhebung der Verf.

<sup>1200</sup> Meyer 1810 (1971), S. 58f.

<sup>1201</sup> Ebd., S. 59. – „Er berichtet ja, daß Minium, es sei nun Zinnober oder Mennig darunter verstanden, schon früh erfunden worden. Er rechnet dem Polygnot als ein Verdienst an, daß derselbe seinen weiblichen Figuren buntes Kopfzeug gegeben habe, welches aus denen Farben, die er dem Nikias und Apelles selbst nur lassen will, nicht zu bewerkstelligen war. Vom Nikias wird aber an einem andern Orte ausdrücklich gemeldet, er habe sich der Usta, des gebrannten Bleiweißes, zuerst bedient; und es wird ferner beigefügt, ohne Usta lasse sich der Schatten nicht ausdrücken. Folglich müßten alle die großen alten Meister den Schatten nur unzulänglich dargestellt haben. Es geht aber aus den eigenen Anmerkungen, die Plinius über ihre Werke eingeschaltet hat, ganz das Gegenteil hervor. Und wäre es nicht also gewesen, hätte die Malerei sich in der Tat von dieser Seite erst später vervollkommenet, so wären ja die Vorwürfe ungerecht, die Plinius eben den späteren Künstlern über die Anwendung mehrerer Farben machen will. Apelles selbst hat sicherlich sein Elfenbeinschwarz um größerer Kraft willen und um allenfalls die übrigen schwarzen Farben durch noch tiefere Schwärze abschattieren zu können, gebraucht, und nicht etwa darum, weil es zur Mischung in den Fleischtinten am bequemsten war, wie ein jeder neuerer Maler wohl aus Erfahrung weiß.“ Ebd., S. 59f.

<sup>1202</sup> Ebd., S. 58. – Vgl. hierzu die Erläuterungen von Plinius zum *atramentum*: Plinius, *Naturalis Historiae*, Liber 35, Kapitel XXV, § 41-43, S. 40-43.



sicherlich auch den Lapis Lazuli gekannt. Dieses ist es, was wir über eine allerdings schwierige und vielfacher, nur nicht wörtlicher Auslegung fähige Stelle anzumerken für schicklich erachtet haben.“<sup>1203</sup>

Die neuartige Interpretation von Meyer ist als eine Bezugnahme auf eine Argumentation zu sehen, die in der zeitgenössischen Kritik des *tonos* der Antike am Ende des 18. Jahrhundert geführt werden wird.<sup>1204</sup> Denn Meyer gelangt als einziger der genannten Autoren zu dem Hauptvorwurf der eingeschränkten Farbpalette: Für ihn resultiert aus der Anwendung der Vierfarbe im Gesamteindruck des Gemäldes Disharmonie und „Monotonie“, die entstehe, wenn nur die vier „einfachen Farben“ verwendet werden. Diese Kritik konnte nur unter dem Einfluss der Goethe'schen Farbenlehre tragfähig werden, denn Meyer betont ausdrücklich, „daß zur guten Wirkung eines Gemäldes unumgänglich die Totalität des ganzen Farbenkreises erfordert wird.“<sup>1205</sup> Um diesem Verdacht der „Monotonie“ entgegenzutreten, kann Meyer nicht anders, als das Blau und Grün in die Vierfarbe einzubetten: „die hohe Meinung vom Farbenspiel und von der Harmonie, welche die Verehrer des Altertums sonst den Werken jener genannten großen Meister zuschreiben mochten, [müsste] allerdings vermindert werden, und sie schwerlich, bei allen übrigen Vorzügen, vor dem Verdacht der Monotonie zu schützen sein. Denn wenn sie sich keiner blauen Farbe sollten bedient haben, so hätte notwendig auch das frische Grün mangeln müssen. Allein es ist keinesweges wahrscheinlich, daß die großen Meister die Vorteile nicht eingesehen haben sollten, welche aus der Anwendung von Blau und Grün für bessere Harmonie und Mannigfaltigkeit des Farbenspiels in Gemälden entspringen.“<sup>1206</sup>

#### 4.4 Die theoretische Interpretation – Ein Resümee

Abgesehen davon, dass mehr Theoretiker des 18. Jahrhunderts die antike Vierfarbmalerie erörterten, konnte aufgezeigt werden, dass die einzelnen Autoren weitaus nuancenreicher argumentierten, als dies bisher festgestellt wurde. Die differierenden Positionen mündeten in zwei Hauptrichtungen der Interpretation: zum einen existieren diejenigen Interpreten, die die Vierfarbmalerie anerkennen, hierbei eine wörtliche, textnahe Plinius-Auslegung vornehmen, und zum anderen diejenigen, die eine Erweiterung der Vierfarbpalette durchführen und die ‚fehlenden‘ Farbwerte in die antike Vierfarbmalerie einzubetten suchen. Caylus, de Nauze und Riem akzeptieren ihre Existenz am Höhepunkt der griechischen Malerei. Die Vierfarbmalerie wird für die Antike wie auch für die eigene Zeit zum Synonym für *Vollkommenheit* schlechthin interpretiert. Gerade durch die Reduktion, das heißt ihre ‚einfache‘ Farbverwendung kann sie die für das 18. Jahrhundert so bestimmende *Einfachheit*, *edle Einfalt* und

---

<sup>1203</sup> Meyer 1810 (1971), S. 60.

<sup>1204</sup> Siehe das Kapitel: B V 4.3 Das Ende des *tonos* und dessen Abwertung – Von der „Nullität“ bis zur „Unbedeutendheit“.

<sup>1205</sup> Meyer 1810 (1971), S. 59.

<sup>1206</sup> Ebd.

*Vollkommenheit* bewirken, ob nun als „höchste Vollkommenheit“ (Riem) oder als im Charakter nahezu ‚auratische‘ *Vollkommenheit* (de Nauze). Dadurch dass die Farbwerte der Vierfarbmalerei im Gegensatz zu den ‚blühenden‘ (*floridi*) Farben stehen und den *colores austeri* zugeordnet werden, können sie auch ihrem Stimmungsgehalt nach *austeritas* bewirken. Beides – sowohl *austeritas* als auch *Einfachheit* – dienen der Erreichung des *Ideals*, dienen der *Vollkommenheit*.

Die Vertreter der Erweiterung der Farbpalette sind nochmals in zwei Gruppen zu unterteilen, nämlich in diejenigen, die der Vierfarbmalerei eine wenngleich auch periphere, aber dennoch eigenständige Rolle im Gesamtkolorit zuweisen, und diejenigen, die die Vierfarbe direkt aus sich heraus erweitern. Sowohl bei Ridolfi, de Piles als auch bei Hagedorn kann die Vierfarbmalerei das Kolorit in toto zwar nicht konstituieren, sie besitzt aber bei allen drei partizipierende koloristische Funktion, ob nun der Inkarnatsgestaltung vorbehalten oder als Untermalungsfarbigkeit aufgefasst. Wird sie dem Inkarnat zugesprochen, so kann die Vierfarbe als sichtbarer, peripherer und partieller Teil des Gesamtkolorits angesehen werden. Sie bleibt dem Anschaulich-Wahnehmbaren verbunden, welches allerdings bei der Untermalungsinterpretation deutlich reduziert ist. Grundsätzlich ist sie bei allen drei Autoren teilnehmende Kraft, was allerdings im Umkehrschluss wiederum deren Inakzeptanz für das Gesamtkolorit bedeutet. Ridolfi, de Piles und Hagedorn gehen letztlich von einer breiteren und vielfarbigeren Palette der Antike aus. Die Vierfarbtheorie wird bei ihnen gewissermaßen zu einem *pars pro toto* des Gesamtkolorits reduziert, an dem sie aber entscheidend mitwirkt. Die so genannten ‚fehlenden‘ Farbwerte werden ‚automatisch‘ ergänzt. Bei der Inkarnatsgestaltung geschieht dies folglich überall dort, wo kein Inkarnat dargestellt ist, bei der Untermalungsvariante werden sie auf das Gesamtgemälde bezogen.

Diejenigen Autoren, die die Vierfarbtheorie direkt erweitern, gelangen zu einer mindestens fünfstelligen Farbreihe. Aus den vier überlieferten Farben versuchen sie die weiteren Farbwerte herauszulösen, um diese mit der in ihrer Zeit gebräuchlichen Primärfarblehre unter Hinzuziehung von Schwarz und Weiß zu verknüpfen. Dabei wird gerade mit dem Farbwert Blau, der für sie nicht mehr aus der Grundfarbenlehre herauszudenken war, die Erweiterung der Palette exemplifiziert. Anfänglich von französischer Seite durch Galloche und Gautier d’Argoty erweitert, gefolgt von Hagedorn und Diderot, wird das Blau bei Hirt und Meyer durch sprachliche Differenzierung, Pigmentunterscheidung, Aufhellung oder Mischung an dem von Plinius überlieferten *atramentum*, „einer besonderen Art Schwarz“ (Meyer) interpretiert. So stehen die Interpretationsversuche der genannten Autoren, wenngleich unterschiedlich nuanciert, unter dem Zeichen der Erweiterung der Vierfarbskala. Dennoch – und das bleibt auch hier das Entscheidende – wird der Erweiterungsschritt der Vierfarbe vom *Vollkommenheits*-Argument überwölbt. Wenn Plinius und Cicero die *vollkommene* Farbgestaltung überlieferten, so mussten Gründe gefunden werden, die

auch aus Sicht der Zeitgenosse, eine glaubwürdige *vollkommene* Farbgestaltung und Farbzusammenstellung möglich machten: Denn mit der Primärfarblehre unter Hinzunahme von Schwarz und Weiß konnten alle Farbwerte durch Mischung erzeugt werden, was aus farbtheoretischer Sicht deckungsgleich mit einem *vollkommenen* Kolorit in der Malerei angesehen wurde. Die Reduktion auf die Grundfarben wird dabei mit dem *Einfachheits*-Argument gerechtfertigt. In diesem Sinne haben die von Birgit Rehfus-Dechêne und John Gage dargelegten Überlegungen der Erweiterung der Farbpalette der Antike im 18. Jahrhundert und der Gleichsetzung mit der Primärfarblehre ihre Berechtigung, und sie zeigen, „wie jede Generation die Farbe der Vergangenheit zwangsläufig durch die Brille ihres eigenen Farbverständnisses“ sehen konnte<sup>1207</sup> – wenngleich dies nur ein Argumentationsstrang innerhalb der Interpretationen jener Theoretiker darstellt.

Johann Heinrich Meyer wird unter dem Einfluss Goethes eine tatsächliche Abwertung der Vierfarbmalerie postulieren, denn eine „wörtliche Auslegung“ von Plinius hätte eine Reduktion der Farben im Sinne von „Disharmonie“ und „Monotonie“ zur Folge.

## **5. Die Rezeption der Vierfarbmalerie als Ideal der *Einfalt* und *austeritas* für eine *vollkommene* Malerei**

Die spezifische Farbverwendung und Farbenreduktion im Kolorit der angeführten Bildbeispiele ist als eine Rezeption und Neuinterpretation der Vierfarbmalerie der Antike zu interpretieren. Dass die überlieferte Vierfarbmalerie der Griechen in die Malerei des 18. Jahrhunderts so tiefgreifend aufgenommen werden konnte, liegt im besonderen Maße im normativen Charakter der Zeit begründet, der die unbedingte verpflichtende Nachahmung alles Griechischen postulierte. Die Vierfarbrezeption ist vor allem eine gattungsspezifische, die in der Farbgestaltung der höchsten Bildgattung der Zeit, der Historienmalerei, Eingang fand und dort ihre größte Wirksamkeit entfalten konnte. Denn die Historienmalerei, mit der man nun moralische und ethische Ziele verfolgte, die den Bildungsauftrag zu erfüllen hatte und die die Menschheit zu einer ‚besseren‘ erziehen sollte, indem sie Antikes in der Themenwahl und Formgestaltung aufnahm, steht paradigmatisch für diese Form der Rezeption. Durch die ab dem späten 17. Jahrhundert verstärkt einsetzende Diskussion über die antike Vierfarbmalerie konnte diese zum Rezeptionsgegenstand avancieren und sollte gerade mit Davids Schlüsselwerk, dem *Serment des Horaces* (Abb. 19), zu neuen koloristischen Formulierungen führen. Wie weit verbreitet diese Rezeption war, zeigt sich besonders deutlich am Beispiel Schmidts, der sich unmittelbar nach seiner Übersiedlung nach Rom mit der Vierfarbmalerie auseinandersetzte. Unter dem Einfluss Davids

---

<sup>1207</sup> Gage 1993 (2001), S. 38.

stehend, diesen quasi farbgestalterisch paraphrasierend, gelangte er unter Einbeziehung von Angelika Kauffmanns ‚abgemildeter‘ Farbgestaltung zu einer stärker ‚deutsch‘ geprägten Rezeption.

Wurde in den behandelten Gemälden sowohl eine wörtliche, textnahe als auch eine erweiterte Vierfarbrezeption diagnostiziert, so ist diese erst unter dem Einfluss der Theoretiker der Zeit möglich geworden. Diese wiederum, so zeigte sich, hatten die Anerkennung der Vierfarbe der Antike postuliert und damit eine wörtliche respektive textnahe Plinius-Auslegung einerseits und eine erweiterte Interpretation andererseits vorgenommen. Festzuhalten ist im Besonderen, dass unter dem Einfluss der Theorie die erweiterte koloristische Rezeption in den Gemälden eine eigenständige Interpretationsvariante fand: Hatten nämlich diejenigen Vertreter der theoretischen Erweiterung die Vierfarbe mit der für ihre Zeit so entscheidenden Primärfarblehre (Gelb, Rot und Blau) unter Hinzuziehung von Schwarz und Weiß in Verbindung gebracht und die Farbreihe durch den Farbwert Blau zur fünfstelligen Farbreihe erweitert, so hatte diese Interpretation zum Ziel, der Vierfarbmalerie der Antike die Verwendung a l l e r auch in der neueren Zeit verwendeten Farben und Farbtöne zuzuweisen. Dementsprechend gingen die Interpreten dieser Richtung davon aus, dass die Antike aus den Mischungen dieser fünf Farben alle weiteren Farben bereits erzeugen konnte. Daher bezeichneten sie die Vierfarben auch als *couleurs capitales*, als *Hauptfarben* oder als *couleurs primitives*, als *einfache Farben*, aus deren Mischung alle zusammengesetzten Farben entstehen könnten.

Die farbgestalterische erweiterte Interpretation versuchte hingegen, in den Gemälden keine Auffächerung in alle Farbwerte vorzunehmen, sondern ihre Erweiterung steht nahezu singulär durch den Farbwert Blau respektive auch Grün. Das heißt, sie bleibt stärker an der antiken Überlieferung orientiert, ohne eine Buntwertauffächerung zu leisten. Sowohl in der wörtlichen als auch in der erweiterten farbgestalterischen Rezeption sind die überlieferten Farben im Kolorit dominant: Rot, Weiß, Ocker und Schwarz stellen die tragenden Farbwerte dar. Eine Auffächerung hingegen, wie die theoretische Interpretation sie auf das Gesamtkolorit hin bestimmt, unterlässt die farbgestalterische Interpretation. Nur im Grund- respektive Umraumkolorit findet eine Auffächerung in Neutralwerte statt (Braunocker, Umbra, Umbraschwarz etc.). Aber selbst die erweiterte farbgestalterische Interpretation ist von einer Reduktion der Farbigkeit bestimmt, ergänzt durch die zu Neutralwerten gewandelten Farbwerte Blau und Grün, die aber niemals in ihrem tatsächlichem Eigenwert in Erscheinung treten, sondern stets verfremdet einen Nachhall des substantiellen Pigments bilden. Sie treten stets in sekundären Mischungen auf. Zudem sind sie in die kompositorische Peripherie oder an eher unbedeutende Stellen im Bild verdrängt. Sie besitzen keine farbtragende Bedeutung im Kolorit. Das heißt, dass auch die erweiterte Rezeption im Kolorit niemals ein bunt- oder vielfarbig geprägtes Kolorit konstituiert, sondern eine Zurückstimmung und Reduzierung.

Beide Richtungen der theoretischen Interpretation subsumierten die Vierfarbmalerie der Antike unter das Primat der *Vollkommenheit*; sie wurde zum Synonym für *Vollkommenheit* schlechthin. Wenn schon die Antike es erreicht hatte, mit diesen vier Farben eine *vollkommene* Malerei zu konzipieren, so war das *Vollkommenheits*-Argument auch für das 18. Jahrhundert maßgebend. Mit der Rezeption und Interpretation der vier Farben in der Malerei des 18. Jahrhunderts und dem Nachahmungspostulat alles Griechischen glaubte man ebenfalls *vollkommene* Werke schaffen zu können.

Zusammenfassend ist aus koloristischer Sicht eine dezidierte Reduktion der Farbpalette festzuhalten, die eine Zurückstimmung des Kolorits in toto bewirkt. Gerade mit dieser an der Antike exemplifizierten Reduktion ist ein koloristisches Mittel geschaffen, das dem von Winckelmann mit geprägten Postulat nach *edler Einfalt* folgt, denn *Einfalt* meint gerade das Maß, die Reduzierung, Beschränkung, die Kürze, den Ausschluss des Überladenen. *Einfalt* besteht dann, wenn der künstlerische Gegenstand „mit so wenig Zeichen als möglich“ hergestellt ist.<sup>1208</sup> Für diese *Einfalt* konnte die antike Vierfarbmalerie in besonderem Maße vorbildlich sein, denn gerade in ihrer Beschränkung auf nur wenige Farben, in ihrem ‚Maß‘, besaß sie auch ‚so wenig farbgestalterische Zeichen‘ wie möglich.

Betrachtet man die Begriffe *Einfalt* und *Vollkommenheit* im 18. Jahrhundert, so offenbart sich der grundlegende Zusammenhang: Die *edle Einfalt* konstituiert auf fundamentale Weise das *vollkommene* ästhetische Werk, sie ist gar die *conditio sine qua non* zur Erzeugung von *Vollkommenheit*: Ein Gegenstand, in dem *Einfalt* herrscht, so Johann Georg Sulzer, „ist demnach höchst vollkommen, weil alles darinn auf das strengste zusammenstimmt. [...] Die Vorstellungskraft wird nirgends aufgehalten, sie findet nichts auszusetzen. Alles, was zum Gegenstand gehört, macht ein völlig vollkommenes Ganzes aus. [...] Kurz, die edle Einfalt ist der höchste Grad der Vollkommenheit.“<sup>1209</sup> Zu dieser *edlen Einfalt*, die die ‚Alten‘ um ein Leichtes erzeugen konnten, sollten gerade durch die Nachahmung derselben die ‚Neueren‘ mit der „einzig großen Regel“ wieder zurückkehren: nur so „viel, als nothwendig“ in ihre Werke einzubringen.<sup>1210</sup> Somit wurde die Reduktion der Farben durch die Interpretation der antiken Vierfarbmalerie unter das Primat der *edlen Einfalt* gestellt und konnte damit das *vollkommene* ästhetische Werk erst mit konstituieren, denn: „In der edlen Einfalt besteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Werks der Kunst.“<sup>1211</sup>

---

<sup>1208</sup> Winckelmann, Versuch einer Allegorie, Winckelmann 1962–1967, S. 484.

<sup>1209</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 15–20, hier S. 16.

<sup>1210</sup> Ebd., S. 20.

<sup>1211</sup> „Jedes soll etwas vorstellen, das ist, in der Einbildungskraft oder dem Herzen der Menschen einen gewissen bestimmten Eindruck machen. Alles, was diesen Eindruck nicht befördert, ist der Absicht der Kunst entgegen; was aber ihn gar hindert, ist ein Zeichen des Unsinnens in dem Künstler. Es ist ihm deßwegen keine Sache ernstlicher anzupreisen, als die Bestrebung nach der edlen Einfalt.“ Ebd., S. 17f.

Wenn Plinius die vier Farben den *colores austeri* zuordnete, sollte dies für die Rezeption eine bedeutende Rolle spielen, wurde doch gerade von theoretischer Seite aus das *austeritas*-Argument vermehrt ins Feld geführt. Gerade durch die Reduktion der Farben, deren Zuordnung zu den *colores austeri* und ihre Einspannung zwischen Dunkel oder Ausgleichston konnten sie in der Anschauung der Zeit der dargestellten Situation zu mehr *Ernsthaftigkeit* und *Strenge* verhelfen. Mit den vier Farben wurde gerade der spezielle Stimmungsgehalt der *austeritas* verknüpft. „Wenn der Mensch ernsthaft ist“, so erläutert Sulzer, „richtet er eine sorgsame Aufmerksamkeit auf die Gegenstände, die ihn in diese Gemüthsfassung setzen. Denn die Ernsthaftigkeit scheint die Wirkung solcher Vorstellungen zu seyn, die wir für wichtig halten, und dabey zugleich etwas zu besorgen ist. Eine ernsthafte Gemüthslage kann demnach zur gewissen Wirkung der Werke der Kunst viel beytragen.“<sup>1212</sup> Der Stimmungsgehalt der *austeritas* ist demnach als eine genuin wirkungsästhetische Eigenschaft zu bewerten, bei der keine ‚blühenden‘ Farben (*colores floridi*) respektive die Abmilderung derselben verwendet werden sollte: „Der Mahler unterstützt die Ernsthaftigkeit seines Inhalts durch einen strengen Ton, wodurch die schönen und hellen Farben ihren Glanz, die sanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein kann er das Auge zu ernsthafter Betrachtung des Gegenstandes reizen.“<sup>1213</sup>

Resümierend betrachtet ist allen genannten Bildbeispielen thematisch das Moment der *austeritas* inhärent. Ob dies Schmidts *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) ist, der seinen letzten und endgültigen Abschied darstellt und gerade durch die Implikation des nicht mehr Zurückkehren-Könnens die *Ernsthaftigkeit* der Situation betont, oder bei Davids *Serment des Horaces* (**Abb. 19**), das einerseits zwar die vorbildliche Staatshaltung des Volkes veranschaulicht, mit dem aber andererseits tiefgreifende tragische familiäre Ereignisse einhergehen, oder die schreckliche Tat von Aias bei *Aias und Cassandra* (**Abb. 31**), der die Götter nicht achtet und Cassandra gewalttätig vom Altar fortzerrt: In allen Fällen herrscht *austeritas*, das Strenge, Ernsthafte, an dem die Vierfarbmalerei als deren Erzeugungsmittel Teil hat. Originellerweise betont Sulzer zur Erzeugung der *Einfalt* – und hier offenbart sich der grundlegende Zusammenhang –, dass „alles glänzende in den Farben“ (alle *colores floridi*) ausbleiben soll. Das heißt, dass auch hier implizit mit dem *austeritas*-Argument argumentiert wird: „Alles kommt“ bei der *Einfalt* „auf die einzige große Regel an: So viel, als nothwendig; wenn nur der Künstler das Nothwendige einsieht. Nicht nur alle Zierrathen, alle witzigen Einfälle, alles glänzende in den Farben, alles wohlklingende in den Worten, das blos die Menge der Theile vermehrt, ohne die Hauptvorstellung

---

<sup>1212</sup> Ebd., S. 115.

<sup>1213</sup> Ebd.

zu verstärken, muß wegbleiben; sondern auch alles das, dessen Abwesenheit keinen wirklichen Mangel gebiehet.“<sup>1214</sup>

## 6. Die vier Farben als Ausdrucksmittel zur Erzeugung des *Sublimen*

Da die antike Vierfarbmalerei im 18. Jahrhundert mit den Schlüsselbegriffen *Einfalt*, *austeritas* und *Vollkommenheit* in Verbindung gebracht ist, wird sie in der letzten Konsequenz dem *Erhabenen* (*Sublimen*) zugeordnet respektive sie wird als ein farbgestalterisches Mittel interpretiert, das zur Erzeugung des *Sublimen* beitragen soll. Betrachtet man nämlich diejenigen Konzepte zum *Erhabenen* (*Sublimen*) im 18. Jahrhundert, die in besonderem Maße Einfluss auf die deutschen Künstler nahmen, so lassen sich insbesondere für die deutsche Longinos-Rezeption (oder Pseudo-Longin) von *Peri hypsous* (*Vom Erhabenen*)<sup>1215</sup> aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. zwei unterschiedliche Richtungen benennen: Das *Pathetisch-Sublime* wird von dem *Erhabenen der Seelengröße* differenziert.<sup>1216</sup> Johann Georg Sulzer, der gerade für diese Differenzierung beispielhaft ist, gar als „einer der wortgetreuesten Interpreten von Longin“ bewertet wird<sup>1217</sup>, greift diese Unterscheidung auf und differenziert das *Erhabene* in das, „was unsre Vorstellungskräfte mit Gewalt angreift“ und dasjenige, was durch „die Bewunderung durch das Gefühl des Herzens“ wirkt.<sup>1218</sup> Die *edle Einfalt* ist ein wichtiges Kriterium zur Erzeugung des *Sublimen*, das rein wirkungsästhetisch auf den Betrachtenden bezogen ist. Dass der *Einfalt* diese Bedeutung zugesprochen wurde, geht vor allem in Deutschland mit Winckelmann auf Nicolas Boileau (1636–1711) zurück, dessen „Bestimmung des Sublimen als ‚simplicité‘ und ‚grandeur‘“ in die ästhetische Rezeption der Antike führt: der Winckelmann’schen ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘.<sup>1219</sup> Winckelmann setzt die Begriffe *Vollkommenheit*, *Ideal*, *ideale Schönheit* und *Erhabenheit* nun gleich, sie werden bei ihm zu „Synonymen“, dem sich auch Anton Raphael Mengs anschließt.<sup>1220</sup>

---

<sup>1214</sup> Ebd., S. 20. – Natürlich gibt es im 18. Jahrhundert auch Gemälde – und diese Einschränkung muss noch getroffen werden –, die farbgestalterisch gesehen mit weitaus mehr Farben eine tragische, *ernsthafte* und strenge Handlung zu zeigen vermögen. Die beschriebene Wirksamkeit der Vierfarbrezeption ist daher nicht absolut zu setzen. Ist sie jedoch farbgestalterisch im Gemälde interpretiert, so vermag sie – vor allem in der Anschauung der Zeitgenossen – besonders zur *Ernsthaftigkeit* der dargestellten Situation beizutragen.

<sup>1215</sup> Zwar war die Schrift schon in der Renaissance bekannt, sie erfährt aber erst mit Nicolas Boileaus (1636–1711) Übertragung (*Traité du sublime, ou Du merveilleux dans la discours, Traduit du grec de Longin* von 1674) eine Neubewertung und „leitete die Entwicklung [...] zu einem ästhetischen Begriff ein.“ Heininger 2001, S. 281. – Jörg Heininger benennt drei Gründe für die „enorme Popularität des Longinos um 1700 und in den nachfolgenden Debatten: Die Verteidigung der dichterischen Freiheit, das Argument, daß große Werke politische Freiheit und auf seiten der Bürger ein Bewußtsein für das Gemeinwesen erfordern, sowie der Glaube, daß der Mensch als ein bewundernder Beobachter der Schöpfung geschaffen wurde.“ Ebd., S. 281.

<sup>1216</sup> Heininger machte darauf aufmerksam, dass diese Unterscheidung schon Louis de Jaucourt im Artikel *Sublime* in Diderots *Encyclopédie* machte: in ‚le sublime des images‘ und ‚le sublime des sentiments‘; „zwei Arten des Erhabenen, die beide unsere ‚Bewunderung‘ hervorrufen.“ Louis de Jaucourt, ‚Sublime‘, in: Diderot (*Encyclopédie*), Bd. 15 (1765), hier zit. nach Heininger 2001, S. 283.

<sup>1217</sup> Dobai 1978, S. 46.

<sup>1218</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 100.

<sup>1219</sup> Siehe Heininger 2001, S. 283.

<sup>1220</sup> Siehe Raulet 2001, S. 102. – Auch Rügler 1999, S. 56.

Um das *Ideal* zu erreichen und damit das *vollkommene, erhabene* Werk, ist auch für Winckelmann das erste Mittel die *Einfalt*, das Maß, die Reduktion, die durch Selektion entsteht: „Die Natur ist ja unermesslich und chaotisch, die menschlichen Sinne hingegen sind begrenzt. Ihrer Beschränktheit hingegen soll die Kunst durch Scheidung und Auswahl abhelfen. Deshalb sind die Alten, die vor uns die bloße Nachahmung der Natur überschritten haben, nachahmenswerte Vorbilder.“<sup>1221</sup> Gerade mit der Selektion und Reduktion der vier Farben ist ein farbgestalterisches Mittel geschaffen, das das Primat der *Einfalt*, der Bedingung für ein *vollkommenes, erhabenes* Werk, erfüllt. Bei der zweiten Form des *Erhabenen*, laut Sulzer dem *Erhabenen der Seelengröße*, ist die *edle Einfalt* von besonderer Bedeutung. So äußert er: „Der Ausdruck des Erhabenen erfordert also noch eine besondere Betrachtung. Longinus sagt, man erreiche ihn, wenn man von dem was zur Sache gehört nur das Nothwendige, oder die wesentlichen Theile mit guter Wahl aussuche und wol verbinde; [...] Daß die höchste Leichtigkeit und Einfalt des Ausdrucks zum Erhabenen der Leidenschaften nöthig sey, empfindet man.“<sup>1222</sup>

Die angeführten Bildbeispiele lassen sich thematisch und inhaltlich den beiden Formen des *Sublimen* zuordnen: So sind Tischbeins *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 30**), *Aias und Cassandra* (**Abb. 31**) und *Helena und Menelaos* (**Abb. 24**) dem *Schrecklich-Erhabenen*, dem *Pathetisch-Sublimen* zuzuweisen, da hier vor allem durch *phobos* und *terror* (Furcht und Schrecken) die betrachterbezügliche Bewunderung (*admiratio*) erreicht wird. Hingegen sind Schmidts *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**), Davids *Serment des Horaces* (**Abb. 19**)<sup>1223</sup>, Kauffmanns *Cornelia, die Mutter der Gracchen* (**Abb. 27**) und Vergils *schreibt in Brundisium auf seinem Totenbett sein Epitaph* (**Abb. 25**) dem *Erhabenen der Seelengröße*, dem *Ethisch-Sublimen* zuzuweisen, da diese „die Bewunderung durch das Gefühl des Herzens“ bewirken. So charakterisiert Sulzer die zweite Richtung des *Erhabenen* wie folgt: „Indem wir anderer Menschen Empfindungen, Leidenschaften, innerlich wirkende Kräfte oder äusserlich ausbrechende Handlungen, mit unserm Gefühl vergleichen und gegen das halten, was wir zu thun vermögend sind, so entsteht allemal Bewunderung, wenn wir Kräfte sehen, die weit über die unsrigen gehen, oder deren Größe wir nicht anders, als durch eine außerordentliche Anstrengung unsers eigenen Gefühls, fassen können. Eben dieses geschieht auch, wenn wir im Guten oder Bösen etwas sehen, das unsre Empfindung gleichsam bestürmt. Daher entsteht das Erhabene in den Gesinnungen,

---

<sup>1221</sup> Ebd., S. 103.

<sup>1222</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, 106f.

<sup>1223</sup> Besonders anschaulich wird diese Bezugsetzung, da schon die Zeitgenossen Davids *Le Serment des Horaces* mit dem *Erhabenen* in Verbindung brachten; so beispielsweise ein Mitglied der Nationalversammlung, das vorschlug, „daß der schöne Moment des ersten Schwurs durch ein Gemälde [...] von der Hand des größten französischen Meisters auf die Nachwelt gebracht und das Gemälde in dem Nationalversammlungssaale aufgehängt werden möge. ‚Ich sage‘, fuhr er fort, ‚von der Hand des größten Meisters; und wen anders könnt ich meinen als ihn, der (in so erhabenem Stil) Brutus malte und den Schwur der Horatier?‘ [...] David, der angedeutete Maler, war in der Versammlung.“ Halem 1985, S. 268f., hier zit. nach Heininger 2001, S. 291.



in den Charakteren, in den Handlungen, und auch in den leblosen Gegenständen der Empfindung. Die Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können so stark seyn, daß sie unsre Bewunderung erweken; und alsdenn nennen wir sie erhaben. [...] Dieses ist das Erhabene in den Gesinnungen und Charakteren, wodurch Männer von hoher Sinnesart, die weit über die gemeine Tugend erhaben sind, unsere Bewunderung verdienen, und wovon man vornehmlich in der griechischen und römischen Geschichte sehr viele Beispiele findet.“<sup>1224</sup> Gerade durch die Reduktion der Farben und die damit verbundene Rezeption der antiken Vierfarbmalerie kann das Kolorit unter dem Primat des Maßes, der *Einfalt*, einen Beitrag zur Erzeugung des *Sublimen* leisten, vor allem dann, wenn die vier Farben den *austeri* zugeordnet sind und hierdurch in der Anschauung der Zeit einen ernsten Stimmungsgehalt und einen ernsthaften Gesamtcharakter bewirken, der für das *Sublime* charakteristisch ist. Entscheidend bleibt, dass die Interpretation der Vierfarbmalerie nicht allein das *Erhabene* eines Historiengemäldes erzeugen kann; ihre Funktion besteht in letzter Konsequenz darin, Mittel zu sein, um das *Erhabene* der Bildgestalt *mit* zu konstituieren.

Allen Bildbeispielen, bei denen die Anwendung der Vierfarbskala in der wörtlichen oder erweiterten Rezeption nachgewiesen werden konnte, ist ein übergreifender Gesamteindruck gemein. Denn durch das normative Nachahmungspostulat wirken die Dargestellten wie *kolorierte Skulpturen* (Steffi Röttgen), im Gegensatz zu Darstellungen, die stärker naturmimetischen Gesichtspunkten folgen. Mit der Rezeption der Vierfarbmalerie und der hauptsächlichlichen Anbindung der reduzierten Farbwerte an die Gewänder der Figuren ist also das täuschende Nachahmungspostulat aufgegeben, es entsteht gewissermaßen ein reliefhaftes, skulpturales, antikisierendes Bildwerk im Bild. Die Reduktion der Farbe begünstigt hierbei auf ganz wesentliche Weise die reliefhafte wie auch die bühnenhafte Wirkung: Die Trennung von Grund- und Gegenstandsfarbe exemplifiziert an den antik überlieferten Farben birgt in sich schon eine dem Relief verwandte Basis. Mit dieser relief- und bühnenhaften Wirkung geht eine übergreifende bildgestalterische *Entrückung* einher, die den überzeitlichen respektive zeitlosen Habitus des Dargestellten imaginiert und sozusagen selbstreferenziell auf die so vorbildliche Antike weist.

Mit diesem Zeitlosen oder auch Zeitüberdauernden – hinzu kommt, dass das Dargestellte teilweise wie ‚eingefroren‘ wirkt – sollen gleichzeitig auch die inhaltlich so bedeutsamen Werte der Antike als ethische Grundlagen transportiert werden. Wenn die antike Vierfarbmalerie im 18. Jahrhundert neu angewendet und im Sinne der Zeit als der *edlen Einfalt* adäquat interpretiert wurde, die die notwendige Bedingung für die Herstellung eines *vollkommenen, erhabenen* Werkes darstellt, sollte sie letztlich den ethischen Gehalt des Gemäldes mit konstituieren. So resümiert Sulzer: „Könnten wir in unsern Künsten die Einfalt

---

<sup>1224</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 100.

der Natur wieder erhalten, so würde sie sich gewiß von da auch wieder über die Sitten ausbreiten. [...] Dieses mannigfaltige Verderben in der Lebensart und in den Sitten können Künstler von reinem Geschmack wieder hemmen, und auch das verlorne Gute wieder herstellen,“ indem sie, so ist zu ergänzen die, *edle Einfalt* wieder in ihre Werke einbringen.<sup>1225</sup>

Wenn die Maler im 18. Jahrhundert auf die überlieferten vier Farben der Antike rekurren, können diese auch als farbgestalterische Zeichen für die Antike respektive als Antikes selbst verstanden werden. Die vier Farben unterstützen, transportieren und betonen den antikisierenden Gesamtcharakter der Gemälde und können letztlich auch zu einem gestalterischen Mittel der *Entrückung* werden, die als Synonym für eine als vorbildlich imaginierte Zeit die Antike mit ihren Werten in die Jetzt-Zeit bannt; das meint die *Entrückung* in eine bessere Welt, deren Vorbildhaftigkeit auch eine neue bessere Welt bewirken soll. An dieser „utopische[n] Dimension“<sup>1226</sup> der klassizistischen Kunst partizipiert die Farbgestaltung mit der Vierfarbrezeption.

---

<sup>1225</sup> Ebd., S. 18.

<sup>1226</sup> Busch 1999, Sp. 955.

## V. DER TON IST IM BILD – DIE REZEPTION UND INTERPRETATION DES ANTIKEN TONOS

In vielen klassizistischen Gemälden des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist ein Gesamtton zu konstatieren, der eine gedämpfte koloristische Gestimmtheit evoziert. Dieses Tonverhalten gilt es im Folgenden, ausgehend von den Gemälden von Schmidt, zu analysieren. Ähnlich der Vierfarbrezeption, so die These, ist auch der Gesamtton als eine Antikenrezeption zu verstehen, die genauer betrachtet eine *tonos*-Rezeption darstellt. Ausgehend von diesem rezeptiven Ansatz konnte der Gesamtton in den Gemälden seine Eigenständigkeit entfalten.

### 1. Plinius – Die antike Textgrundlage des *tonos*

Fragt man sich nach den Ursprüngen und der Aufwertung des Gesamttons in der Malerei des Klassizismus, so sind seine Wurzeln abermals in antiken Vorstellungen zu finden, die das 18. Jahrhundert in seinem diskursiven Rückbezug über das reine *mimisis*-Prinzip weiter entwickelte. Das anfängliche Interesse am Ton basierte zunächst auf zwei Stellen in Plinius 35. Buch der *Naturalis Historiae*, die, so Heinrich Meyer, „in jedermanns Händen sein“ konnte, „sowohl im Original als in Übersetzungen“.<sup>1227</sup> Plinius skizziert die Entwicklung der griechischen Malerei, die ausgehend von einer einfachen, monochromen Malerei sich weiter entwickelte und führt aus: „Später hat die Kunst sich selbst weiter differenziert und erfand das Licht und den Schatten, wobei die verschiedenen Farben sich wechselseitig zur Geltung bringen. Danach fügte man dann den Glanz [*splendor*] hinzu, der etwas anderes ist als das Licht. Was zwischen diesen und den Schatten liegt, nannte man *tónos*, die Mischungen der Farben aber und ihre Übergänge *harmogé*.“<sup>1228</sup> John Gage machte bereits auf die Analogie „zwischen musikalischem Klang und Farbe“ aufmerksam, „weil sich beide eben in mehr oder weniger regelmäßig abgestuften Skalen anordnen ließen.“<sup>1229</sup> So betont er, dass sich die Begriffe *tonos* und *harmogé* bei Plinius „aller Wahrscheinlichkeit nach auf unterschiedliche Arten der skalaren Anordnung“ bezogen.<sup>1230</sup> Zwar setzt Ingeborg Scheibler die Plinius-Stelle nicht mit der Musik in Verbindung, sieht aber gerade hierin „im späteren vierten Jahrhundert die aufgehende Modellierung durch den zusätzlichen *splendor*, das Glanzlicht“ eingeführt. *Tonos* interpretiert sie als den „eigentlichen Farbenton, die Lokalfarbe“ und die „Abstufungen zum Helleren und Dunkleren hin“ als *harmogé*. Wie bei

---

<sup>1227</sup> Meyer 1810 (1971), S. 46. – Auch Gombrich macht auf die Verbreitung von Plinius aufmerksam. „His *Natural History* was one of the most frequently printed books and fulfills the function of a household encyclopaedia.“ Gombrich 1962, S. 52.

<sup>1228</sup> Übersetzung nach Roderich König und Gerhard Winkler. – „tandem se ars ipsa distinxit et / invenit lumen atque umbras, differentia colo- / rum alterna vice sese excitante. / postea deinde / adiectus est splendor, alius hic quam lumen. / quod inter haec et umbras esset, appellarunt / tonon, commissuras vero colorem et transitus / harmogen.“ Plinius, *Historia Naturalis*, Liber 35, Kapitel 29, S. 32f.

<sup>1229</sup> Gage 1993 (2001), S. 227.

<sup>1230</sup> Ebd. – Siehe zur Analogie von Musik und Farbe durch die Jahrhunderte ebd., S. 227-246.

der Vierfarbmalerei sieht sie im Alexandermosaik die Anwendung des Glanzlichtes gegeben.<sup>1231</sup> Thomas Lersch hingegen sieht in dieser Plinius-Stelle „das antike Testament des ‚Hell-Dunkel‘“ verwirklicht.<sup>1232</sup> Eine weitere Plinius-Stelle wurde im 18. Jahrhundert für die Erklärung des *tonos* herangezogen. Plinius berichtet von Apelles: „[...] nur Eins konnte man ihm nicht nachthun, daß er nämlich seine fertigen Gemälde mit einem so feinen Firniß überzog, daß dieser durch Brechung des Lichtes die Lebhaftigkeit der Farben hob, dieselben vor Staub und Schmutz sicherte und nur ganz in der Nähe dem Betrachtenden bemerklich wurde. Aber er verfuhr dabei mit großer Vorsicht, so daß die Lebhaftigkeit der Farben die Augen nicht blendete, wie wenn man ein Bild durch ein Glimmerblatt betrachtet, sondern vielmehr diese Veranstaltung den allzu lebhaften Farben von Weitem unbemerkt ein gewisses Dunkel gab.“<sup>1233</sup>

## 2. Forschungsstand und Fragestellung

Obwohl die Plinius-Stelle über den *tonos* mehrfach summarisch in der Forschung berücksichtigt wurde, fehlt bisher eine Untersuchung in Hinblick auf den Gesamtton in der Malerei des Klassizismus. Birgit Rehfus-Dechéne hat bisher als einzige den *tonos* in Hinblick auf die Malerei des 18. Jahrhundert zu beschreiben versucht und als „Harmonie als Einheit, Übereinstimmung, Zusammenklang (*accordo*)“, als „übergreifendes Ziel“ definiert. So betont sie: „Wesentlich ist nicht die Frage, welche verschiedenen Übersetzungs- und Interpretationsstellen zu dieser vieldiskutierten Plinius-Stelle zu finden sind, sondern in welchen Kontext sie gestellt und inwiefern sie als Rechtfertigung für einen bestimmten koloristischen

<sup>1231</sup> Scheibler 1974. – 1978 bekräftigt sie das Auftreten des Glanzlichtes am Alexandermosaik und zieht nun *tonos* und *harmoge* zusammen: „Daß zwischen diesen Extremen des weiß aufgesetzten Glanzlichtes und den dunklen Schattenpartien eine Skala von Farbabstufungen (*tónos-harmogé*) möglich war, leuchtet ein.“ Ingeborg Scheibler bringt nun die Neuerung der Griechen mit der „Vortäuschung plastischer Erscheinung in der Fläche in Verbindung.“ Scheibler 1978 (1997), S. 374.

<sup>1232</sup> Lersch 1981, S. 164.

<sup>1233</sup> Cajus Plinius Secundus, Naturgeschichte, übersetzt und mit erläuterndem Register versehen von Christian Friedrich Lebrecht Strack, überarbeitet und übersetzt hrsg. von Max Ernst Dietrich Lebrecht Strack, Bd. 3, Bremen 1855, S. 461. – „Nur eines konnte niemand nachahmen: daß er die vollendeten Werke mit einer so dünnen Lasur überzog, daß diese infolge des Zurückstrahlens des Glanzes einen weißen Farbton hervorrief und ihn vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber <bewirkte er> auch, daß der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und daß aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen [strengerem, *austeritatem*] Ton verlieh.“ Übersetzung nach König und Winkler. – „unum / imitari nemo potuit: quod absoluta opera atra- / mento inlinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu / claritatis colore album excitaret custodiretque / a pulvere et sordibus, ad manum intuenti / demum appareret; sed et cum ratione magna, ne / claritas colorum aciem offenderet veluti per / lapidem specularem intuentibus et e longinquo / eadem res nimis floridis coloribus austeritatem / occulte daret.“ Plinius, Liber 35, S. 78, 79, § 97. In der Ausgabe von Krönig/Winkler liegt ein Transkriptionsfehler vor, aus dem ein Übersetzungsfehler resultiert. Denn der „weiße Glanz“, das „album“ taucht in den alten Plinius-Ausgaben nicht auf. Der betreffende Kommentar der Ausgabe geht aber gar nicht davon aus, dass es sich um einen weißen Glanz bei der Lasierung handelt, denn so heißt es: In „§ 42 berichtet Plinius, daß Apelles durch Brennen von Elfenbein das Elfenbeinschwarz (*atramentum*) herstellte; es diente wahrscheinlich für die Lasurfarbe, mit der er seine Bilder überzog. [...] Es ist also durchaus denkbar, daß Apelles mit einer *dünnen Lasur* eine besondere Wirkung erzielte – jedenfalls zeigt diese Mitteilung, daß er eine verfeinerte Technik anwandte, die das Ergebnis seiner *Erfindungen* war.“ Plinius, Liber 35, Kommentar, S. 233.

Stil herangezogen wurden.<sup>1234</sup> Diese umfassende Kontextualisierung bleibt bei Birgit Rehfus-Dechêne jedoch aus. Daher gilt es im Folgenden zu zeigen, dass sich weitaus mehr Autoren des 18. Jahrhunderts mit dieser Plinius-Stelle auseinandergesetzt haben als bisher genannt, welches zum einen die Virulenz des Themas für die Zeit verdeutlicht. Zum anderen argumentieren die betreffenden Autoren nuancenreicher als bisher beschrieben. Wie im Vierfarbkapitel wird zunächst von den Gemälden selbst ausgegangen, um das koloristische Phänomen des verwendeten Gesamttons aufzuzeigen. Auch hier werden mit Hilfe der koloritgeschichtlichen Untersuchungsmethode der Phänomenologie die Gemälde in Hinblick auf den Gesamtton untersucht. Zudem soll gezeigt werden, dass die Plinius-Stelle über das Aufbringen einer abschließenden Lasur von Apelles ebenfalls ausschlaggebend für das Tonverhalten des 18. Jahrhunderts war.

Am ausführlichsten hat sich bisher Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska um eine Interpretation der Plinius-Stelle bemüht. Ihre Interpretation zeigt aber letztlich, wie die Textstelle selbst einer zeitspezifischen Interpretation unterliegt – eine Vorgehensweise, die der des 18. Jahrhunderts nicht unähnlich ist. Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska, die von der These der *colores floridi* und *colores austeri* als Lasur- und Deckfarben ausgeht, übersetzt die Stelle frei interpretierend: „(Apelles) überzog die fertigen Bilder mit solch delikater Schicht Atramentum, daß diese, die Lasurartigkeit der Farben des Bildes schwächend, das Entstehen einer anderen Koloristik verursachte, das Bild vor Staub und Schmutz schützte, und erst aus ganz geringer Nähe gesehen werden konnte. Doch gebrauchte er das Atramentum sehr sparsam zu diesem Zwecke, damit die Lasurartigkeit der Farben das Auge nicht blende, wie wenn man durch den Spiegelstein und aus größerer Entfernung schaute. Die aufgetragene Schicht gab den zu stark leuchtenden Lasurfarben unmerklich den Charakter von Deckfarben.“<sup>1235</sup> Die Lasur würde dem Kolorit, so die Interpretation, „deckende Eigenschaft“ geben.<sup>1236</sup> Hinzu kommt, dass Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska nun den Farbwert der abschließenden Lasur zu bestimmen sucht, indem sie feststellt, dass Apelles, „dem Bericht des Plinius“ zufolge, eine „graue Endlasur aus mit Ei angemachten Elephantinum“ anmischte. Es ist nicht ersichtlich, woraus sie den grauen Farbwert zu begründen sucht, schränkt sie doch selbst ein – so das Paradoxon – „obwohl das letzte nicht ausdrücklich gesagt ist.“<sup>1237</sup> Um ihre Zuweisung der *colores floridi* und *colores austeri* als Lasur- und Deckfarben zu bekräftigen, wird nun die dünne Schicht aus *atramentum*, das ja in ihrer Ordnung eigentlich eine Deckfarbe darstellt (*colores austeri*), mit dem interpretierten Bindemittel, das, wie sie ausdrücklich betonte, gerade nicht

---

<sup>1234</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 44, 46.

<sup>1235</sup> Lepik-Kopaczyńska 1958, S. 88.

<sup>1236</sup> „Es war gerade das Atramentum, welches *nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret*. Das Elephantinum des Apelles gab also *nimis floridis coloribus*, den zu sehr lasurartigen Farben und der Koloristik seiner Bilder *occulte austeritatem*, d. h. unmerklich deckende Eigenschaft.“ Ebd., S. 88.

<sup>1237</sup> Ebd., S. 89.

benannt ist, folgendermaßen uminterpretiert: „Dieses Bindemittel machte das deckende Elephantinum zur teilweise lasurartigen Schicht, zur Halblasurfarbe.“ Gerade hiermit wird deutlich, wie streng und in eine Richtung gehend Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska die Lasur für ihre Interpretation und These fruchtbar machen möchte, denn zum Schluss verweist sie zwar auf die Schutzfunktion, um aber die eigentliche koloristische Aufgabe der Lasur zu begründen. „Durch ihre graue Farbe und teilweise deckende Eigenschaft trüge sie zur Abschwächung des Bildglanzes bei und verursachte auf diese Weise einen ruhigeren Farbenton.“<sup>1238</sup>

Im Kontext der so genannten *cleaning controversy* der späten 1950er bis 1970er Jahre publizierte Ernst Gombrich 1962 einen entscheidenden Beitrag über *Dark varnishes: variations on a theme from Pliny*. Er stellt allgemein fest, dass die Maler der Renaissance, vor allem aber die des 16. und 17. Jahrhunderts, mit ihren dunkeltonigen Gemälden durch die Plinius-Stelle von Apelles beeinflusst seien.<sup>1239</sup> Den Gemälden des späten 18. Jahrhunderts schenkt Gombrich jedoch keine Beachtung.

Birgit Rehfus-Dechêne interpretiert hingegen die überlieferte Lasur als „farbigen Firnis“, „der den Farben nicht nur Glanz und Dauer verleihe, sondern zu starke und schneidende Farben mildere und zu schwachen Stärke verleihe.“<sup>1240</sup> Sie ist damit die erste, die den Firnis mit der koloristischen Erscheinung eines Gesamttons des 18. Jahrhunderts in Verbindung bringt und erinnerte sich wohl an de Nauze, wenn sie schreibt: „Ähnliches tue man heute, wenn man farbige Gläser vor in Entstehung begriffene Gemälde halte, um den richtigen Ton zu finden.“<sup>1241</sup>

Es ist im Folgenden nach den Interpretationsmodellen des 18. Jahrhunderts zu fragen und wie der *tonos* als Gesamtton Eingang in die Malerei gefunden hat. Ob der *tonos* in der Antike tatsächlich existierte oder wie er sich in der antiken Malerei koloristisch äußerte, ist nicht Untersuchungsgegenstand. Die hohe Bewertung des Tons zeigt die breit angelegte Diskussion in den Quellenschriften der Kunstliteraten und -philosophen der Zeit, in die die Künstler, insbesondere im römischen Umfeld, involviert waren. Mit der Rezeption des *tonos* wurde erneut ein Versuch

---

<sup>1238</sup> Ebd.

<sup>1239</sup> Gombrich 1962. – Auch in seinem Buch *Kunst und Illusion* verweist er nochmals hierauf. Aus seinen Ausführungen ist der Konflikt der so genannten *cleaning controversy* deutlich zu spüren: „Noch beweiskräftiger ist eine Stelle im Plinius, wo wir lesen, daß >Apelles in unnachahmlicher Weise seine Bilder mit einem dunklen Firnis tönnte, damit die Leuchtkraft der Farben unsere Augen nicht schmerze<. Wir können natürlich nicht wissen, wie grell die Farben waren, die den verfeinerten Geschmack eines Griechen des 4. oder eines Römers des 1. Jahrhunderts vor Christus beleidigten. Es erscheint mir jedoch undenkbar, daß jene berühmten Zeugnisse aus der Antike niemals einen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts bewogen hätten, Apelles nachahmend, seine Bilder mit einem dunklen Firnis zu überziehen, um so eine verfeinerte Harmonie der Farben zu erreichen. Soviel ich weiß, behauptet man nicht einmal, daß man mittels der >gefahrlosen< Methoden der Bildreinigung das Bestehen einer solchen Firnissschicht feststellen könne, und noch weniger, daß man imstande wäre, sie zu konservieren. Zugegeben, wenn es sich in der Praxis darum handelt, ein Gemälde zu retten, dessen Erhaltungszustand sich ständig verschlechtert, wird man hie und da gezwungen sein, ein Risiko einzugehen. Aber das ist doch noch lange kein Grund, das Bestehen dieses Risikos zu leugnen.“ Gombrich 1977 (1986), S. 77.

<sup>1240</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 46, die die Stelle kurz benennt.

<sup>1241</sup> Ebd.

unternommen, antike Farbgestaltung aufzugreifen, um diese selbst auf die aktuelle Koloritgestaltung zu übertragen. Dieser neue Ton sollte den Betrachter affizieren, und mit ihm sollten letztlich moralische Wertvorstellungen transportiert werden.

Das anfängliche Interesse am Ton basierte zunächst auf der Deutung und Interpretation der Stelle in Plinius' 35. Buch der *Naturalis Historiae*. Im ersten Schritt versuchte das 18. Jahrhundert zu klären, wie und mit welchen Mitteln die ‚Alten‘ den Ton erzeugt hätten.<sup>1242</sup> Ausgehend von dieser Fragestellung wird der Ton anfänglich zur Erzeugung der Bildharmonie interpretiert. In einem zweiten Schritt geschieht die Übertragung des Tons, so wie das 18. Jahrhundert ihn auf die aktuelle Malerei interpretierte. Mit diesem zweiten Schritt konnte erst die intentionale und inhaltliche Überwölbung für die aktuelle Malerei fruchtbar gemacht werden, in der der Ton sich zum Ausdrucksträger wandelt und ein reziprokes Verhältnis zwischen Farbton und Inhalt vorgenommen wird. Nach 1800 verliert er seine Bedeutung. Der Ton erfährt gar eine radikale Abwertung, bis er schließlich zur „Nullität“ erklärt wird und die Buntwerte nunmehr seine Funktion übernehmen.

### 3. Der Gesamtton im Bild – Seine phänomenologische Erscheinungsweise

#### 3.1 Der Gesamtton in den Gemälden von Schmidt und der deutschen klassizistischen Malerei

Schmidts Gemälde der römischen Phase weisen allesamt einen Gesamtton auf, der in unterschiedlicher Ausprägung eine übergreifende Gestimmtheit evoziert. So ist im *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) der Gesamtton in einem hellen Ockerbraungrau gehalten, von dem die Buntwerte in den Gewändern der Figuren sich gegen die Tonalität der den Raum konstituierenden Farben absetzen. Zieht man Davids *Serment des Horaces* (**Abb. 19**) hinzu, so fällt auf, dass David keine einzige Farbe in ihrer eigentümlichen Reinheit verwendet. Sie erscheinen im Verhältnis zu Schmidts Farben jedoch weitaus leuchtender, strenger und reiner. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass Schmidt einerseits stärker gebrochene Farbwerte verwendet, andererseits ist das Phänomen bei David auf die Behandlung des *idealischen Helldunkels* zurückzuführen<sup>1243</sup>, das jedoch mit der Tradition der übergreifenden und *übergegenständlichen* Helldunkelmalerei früherer Epochen fast nichts mehr gemein hat.<sup>1244</sup> Das

---

<sup>1242</sup> Die Plinius-Rezeption des Tons, die schon für Alberti und Leonardo Thema war, soll nicht Gegenstand unserer Betrachtung sein.

<sup>1243</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 71. – Zur begrifflichen Erläuterung des *idealischen Helldunkels* siehe das Kapitel: B V 3.2.1 Die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels*.

<sup>1244</sup> Dittmann konstatiert, dass gerade das „dunstige Grau der Folie [...] dabei auch schon ‚verhangene‘ Gegenstandsfarbe [ist], also doppelt motiviert: es lässt sich noch auf das Helldunkel zurückbeziehen, ist aber andererseits schon entschieden gegenständlicher gemeint. Mit einer Helldunkelkomposition unvereinbar ist auch das scharfe, von oben links einfallende ‚Atelier‘-Licht, das präzise Schlagschatten zeichnet und den Boden bühnenartig bis zur vordersten Rampe erhellt. (Eine Helldunkelkomposition ist häufig nach vorne durch Dunkelheit geschlossen).“ Dittmann 1987, S. 279. – Zur Bestimmung des

David'sche Helldunkel entwickelt sich auf der farbgestalterischen Ebene aus seiner Buntfarbgestaltung heraus, das, wie auch die Buntfarbigkeit, fast ausschließlich gegenstands- und figurenbezogen und in der Raumgestaltung völlig zurückgedrängt ist. Helldunkelbereiche erscheinen nur in den Figuren und dort insbesondere im Bereich des Stofflichen. Die angegebenen schwachen Schlagschatten der Architektur, wie beispielsweise derjenige der mittleren Säule, dienen lediglich dazu, die Räumlichkeit zu fixieren, sind also per se den Architekturelementen zugeordnet und keine integralen Bestandteile eines *übergreifenden Helldunkels*. Somit ist die neutraltonige Raumfolie umso mehr als Teil eines Bühnenraumes begriffen; hingegen ist in den Figuren durch ein von schräg oben einfallendes Beleuchtungslicht ein gegenstands- und figurenbezogenes Helldunkel im Sinne eines dramaturgischen Helldunkels für die Bildhandlung präsent. Daher kann das *idealische Helldunkel* von David, der zwischen Raum- und Gegenstandsfarbe und Raumdunkel und Figurenhelldunkel unterscheidet, näher als ein *dramaturgisches gegenstandsbezogenes Helldunkel* spezifiziert werden.

In koloristischer Hinsicht bildet das David'sche Helldunkel einen Wesensunterschied zum Schmidt'schen Kolorit: Indem Schmidt beinahe völlig auf das Helldunkel verzichtet, gar das figurenbezogene Helldunkel meidet – Reminiszenzen sind lediglich in der linearen Schlagschattengestaltung gegeben –, ist automatisch der Akzent auf den Gesamtton gelegt. Bei Schmidt ist nur noch eine *Modellierungshelle* und ein *Modellierungsdunkel*<sup>1245</sup> festzustellen, die aber keine Helldunkelfunktion mehr übernehmen. Tatsächlich gesättigte Dunkelzonen finden sich ausschließlich in der Gewandfarbigkeit der beiden männlichen Figuren links und dem zwischen die Säulen drapierten Tuch, die an die Figuren gebunden bleiben, hier vor allem die dunkle Gewandfarbigkeit akzentuieren und nicht wie bei David sich zu Schattenbereichen verdichten.<sup>1246</sup>

Grundsätzlich ist festzustellen, dass sich ein relativ gleichmäßig flutendes Licht über das Bildganze ausbreitet, ein Farbenlicht, und dass durch die *Modellierungshelle* respektive das *Modellierungsdunkel* bestimmte Figurationen im Bild akzentuiert werden – wenn auch kaum merklich. Bei David schreibt sich die neutralfarbige Raumfolie in einem eingetrübten dunkleren Graubraun ein. Sie ist fortgeführt in den Gewandfalten der Figuren, wird dort im abgedunkelten Ton selbst noch einmal aufgegriffen und schafft somit durch die Buntfarbwerte und das dort auftretende Helldunkel eine Zusammengehörigkeit von Figur und Raum. Schmidt verwendet einen vergleichbaren neutralfarbigen Ton, nun aber zum Ockerhaltigen aufgelichtet, verzichtet aber im Gegensatz zu David auf jegliches Helldunkel. Er bindet den neutralfarbigen Ton im hellen Braunockergrau an den dominierenden Gesamtton an. Bei Schmidt ist der Versuch bereits hier festzustellen, durch die reine Helle der Farbwerte – ob nun buntfarbig oder

---

*übergegenständlichen Helldunkels* siehe weiter unten das Kapitel: B V 3.2.1 Die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels*.

<sup>1245</sup> Siehe zu den Begriffen das Kapitel: B V 3.2.1 Die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels*.

<sup>1246</sup> Wie beispielsweise in Davids Schattendunkelheiten der Arkadenzone der Architektur.



neutralfarbig – eine relative Bildhelle zu erzeugen, die den Einheitscharakter unter Zuhilfenahme des Tons fördern soll. Indem Schmidt beinahe eine Eliminierung des Helldunkels vornimmt, schafft er eine Bildeinheit – die eigentliche Aufgabe des Helldunkels – durch die Bildhelle und den übergreifenden und vereinheitlichenden Gesamtton.

Fragt man jedoch nach einer vergleichbaren Auffassung dieser helleren Variante der Neutralfarbigkeit des Umraums, so ist Angelika Kauffmanns Malerei hinzuziehen. Ebenfalls unter dem Einfluss von Davids *Serment des Horaces* (**Abb. 19**) ist die koloristische Gestimmtheit ihrer Gemälde *Cornelia, die Mutter der Gracchen* (**Abb. 27**) und *Vergil schreibt in Brundisium auf seinem Totenbett sein Epitaph* (**Abb. 25**)<sup>1247</sup> zu bewerten. Angelika Kauffmann verwendet wie David eine reduzierte Farbpalette, bindet die Buntwerte streng an die Gewandfarbigkeit der Dargestellten und trennt sie von der neutralfarbigen Folie des Umraums. Sie greift gerade nicht die Verwendung des *idealistischen Helldunkels* auf, zeigt keine starken Kontraste zwischen Hell und Dunkel und verzichtet auf eine tiefgestimmte Dunkelgestaltung im Umraum. Vielmehr verwendet sie als Grund- und Umraumfarbigkeit einen im Farbwert helleren Ton, ein helles Ockerbraungelb, das als Folie und Gesamtton für die weiteren Farbwerte in beiden Gemälden fungiert. Ganz ähnlich wie Kauffmann gestaltet Schmidt die Farbigkeit des Umraums und knüpft mit seinem Ockergrau im *Hektor*-Bild an dasjenige Kauffmanns an. Sowohl Kauffmann als auch Schmidt erreichen im Unterschied zum David'schen Kolorit eine Minimierung der Farb- und Buntkontraste.

Auch das Gemälde *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) ist in einem Gesamtton gehalten, der als olivgraue Eintrübung in Erscheinung tritt. Zu sehen sind vier lokalfarbig akzentuierte Figuren, die gemeinsam einen triadischen Akkord anschlagen, in einem olivgrautonigen Naturraum, dessen Farbspektrum von Olivgrau, Braungrau über Gelboliv, Dunkelgrün bis hin zu Blauoliv im Himmel reicht. War der Tonwert im *Abschied Hektors* ein helles Braunockergrau, so trägt bei *Orest und Elektra* der Gesamtton den Farbwert eines hellen Olivgrau. Ein ähnlicher Farbwert des Gesamttons findet sich im 1786–88 entstandenen Porträt *Goethes in der Campagna* (**Abb. 22**) von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Auch hier breitet sich der eingetrübte Gesamtton gleichmäßig flutend über die Bildfläche aus – jegliche Spannung zwischen Hell und Dunkel ist vermieden.

Betrachtet man das *Orest und Elektra*-Gemälde näher, so wird die additive Vorgehensweise bei der Erzeugung des Gesamttons offenkundig: In der Einstiegsfigur des Pylades schlägt das Kobaltblau des Mantels die kräftigste Lokalfarbe an, der ein Braunrot im Kleid und ein Lachsrot im Umhängegurt beigeordnet sind. Der hintere herabhängende blaue Mantelzipfel ist von einem Olivton überlagert, so

---

<sup>1247</sup> Die Gemälde gehören gemeinsam mit dem Bild *Plinius der Jüngere mit seiner Mutter beim Ausbruch des Vesuvs in Misenum* (1785, Öl auf Leinwand, 103 x 127,5 cm, Princeton, The Art Museum, Princeton University) zu einem Zyklus von drei Historienbildern, die im Auftrag von George Bowles entstanden sind und die ursprünglich in dessen Speisezimmer in Wanstead Grove hingen. Siehe hierzu: AK Kauffmann 1998, S. 382.

dass sich die Lokalfarbe Kobaltblau ins schmutzig Olivbraunblau bricht und somit zugleich die Überleitung zum olivzinnoberroten Orest formuliert. Diese additive Vorgehensweise, bei der Olivtöne als Additionsfarbe zur Lokalfarbe hinzutreten, brechen den der Lokalfarbe immanenten Buntwert und ordnen diesen in die Gesamttonalität des Bildes ein. Anders gesagt: Der Buntwert der Lokalfarbe wird in die Gesamttonalität des Bildes rückgebunden. Besonders deutlich erscheint dieser Sachverhalt im Bereich der Faltendunkelheiten, in denen sich die Lokalfarben ins umbrastische Oliv verdichten.

Den intensivsten Gesamtton mit größter Wirksamkeit setzt Schmidt im 1788 entstandene *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**), im *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**) sowie bei der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) von 1796 ein. Beim *Perikles*-Gemälde ist über die einzelnen Buntfarbwerte ein durch dunkles Umbra getrübt Waldgrünoliv gelegt. Verankert im hinterfangenden Vorhang, in dem sich der dunkelste Grünwert bildet, leiten sich die Grüntöne von der Figurenbühne ab. Selbst im Fußboden wird auf das leicht abgeschwächte umbrastische Waldgrün des Vorhangs zurückgegriffen, um so den Leichnam farbig einzufassen.

Im Gemälde der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) bildet der nüchtern rational gestaltete Innenraum in dunklem Olivumbra die neutralfarbige Folie für die Buntfarbigkeit der Figuren, die in diesem Bild weitaus reduzierter ist als in den bisher genannten. Hier treten nun die Buntwerte noch stärker zugunsten der tonalen Einbettung zurück, sind gar nur noch als Reflexe des Kolorits spürbar. Insgesamt ist der Farbeindruck sehr viel dunkeltoniger. Eine ähnliche Tonalität, wenn auch noch viel stärker zwischen Hell und Dunkel verspannt, die sich noch enger an Jacques-Louis David anlehnt, findet sich in Johann Wilhelm Tischbeins *Iphigenie erkennt Orest* (**Abb. 30**). Hier ist der Gesamtton, der auch in die Lichtwerte eingreift, aus dem dunkel eingetrübten Umbra des Hintergrundes entwickelt. Tischbein lässt im Gegensatz zu Schmidt aber noch eine deutlich buntfarbigere Palette im Gesamtkolorit wirksam werden.

Im *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**) findet eine Umdeutung einer Helldunkelkomposition in ein rein tonales, klassizistisches Kolorit statt. Waren in den zuvor genannten Gemälden (*Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) und *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**)) noch Buntwerte präsent, so dominieren nun überwiegend Neutralfarben, die sich zu einem olivumbrastischen Gesamtton verdichten. Die helle Inkarnatfarbigkeit der Figuren, die sich dezidiert von der Farbigkeit des Naturraumes unterscheidet, übernimmt in diesem Fall die Funktion der Buntwerte und bewirkt somit die Unterscheidung von Grund- und Gegenstandsfarbe. Der Naturraum, dessen Farbigkeit zwar differenziert behandelt ist, enthält fast ausschließlich Neutralwerte in olivtonigem Grün, Oliv, heller eingetrübtes Moosgrün (z. B. in den Graselementen) und auch umbrastische Brauntöne, die mal ins Grün changieren, mal ins Braunrot. Dennoch bleiben sie tendenziell der Neutralfarbigkeit verhaftet, öffnen sich nicht etwa zum Buntwert.

Der einzige flächige Buntwert – wenn auch sehr verhalten – bildet das am oberen Bildrand mittig erscheinende helle olivgrün eingefärbte Himmelsblau, das seinen Buntfarbcharakter lediglich durch die Neutralwerte im Naturzusammenhang erhält.

Dass Schmidt nicht nur in der Gattung der *historia* eine Gesamttonalität anwendet, sondern auch im Porträt den Ton als ein gestalterisches Charakteristikum bis zu seinem Spätwerk wirksam werden lässt, verdeutlichen insbesondere die Porträts von *Joachim Murat* (**Kat. Nr. 28**) und *Isabella Colbran Rossini* (1785-1845) (**Kat. Nr. 31**). Der Gesamtton des Murat-Gemäldes ist in einem atmosphärisch-erdigen Braunoliv gehalten, wohingegen der Ton bei der Colbran durch das durch horizontale und vertikale Spannungslinien und -flächen gekennzeichnete neutraltonige Umfeld, in dem sich olivtoniges Grünbraun und Braungrau sammelt, als notwendiges Farbniveau konstituiert, aus dem sich die innerbildliche Tonalität erst bilden kann. Das Beleuchtungslicht wird so zu einem *gleichmäßig flutenden Farbenlicht*, das seine Lichtpotenz aus der Landschaft bezieht. Nicht zufällig besteht eine Analogie zwischen der Landschaft, die sich links oben befindet, und dem bildimmanenten Beleuchtungslicht, das von links oben den Bildraum erfüllt. Schmidts *gleichmäßig flutendes Farbenlicht* ist insbesondere im Schleier erkennbar, der die Reflexionszone des Lichts durch das Aufgreifen der Himmelsfarbe bildet. Damit begreift Schmidt das Licht gerade nicht als einen Helligkeitswert, sondern vielmehr als einen buntfarbigen Lichtwert, ein *Farbenlicht*, das einer Spiegelung des Himmelslichtes gleichkommt und das die Erscheinungsform eines Gesamttons unterstreicht.

Zieht man nochmals die koloristische Situation der Zeit in Betracht, so wird deutlich, dass die Aufwertung und die zunächst festgestellte Eigenart des Gesamttons bei Schmidt nicht vereinzelt steht, sondern dass gerade hierin und in der gleichzeitigen Auslassung des *übergegenständlichen Helldunkels* ein Hauptprinzip klassizistischer Farbgestaltung Anwendung findet. Ausgehend von der so genannten „révolution Davidienne“<sup>1248</sup> trennten sich die französische und die deutsche Davidrezeption in zwei Richtungen, die sich auf Bildthematik, Formensprache, Farbgestaltung und die Verwendung des Gesamttons auswirkten. Die französische Davidrezeption zeigt sich beispielsweise bei Jean-Germaine Drouais (1763–1788). Auf der deutschen Seite stehen z. B. Johann Wilhelm Tischbein (1751–1829), Friedrich Rehberg (1758–1835), Johann Caspar Pitz (1756–1794) und insbesondere Philipp Friedrich Hetsch (1758–1838).<sup>1249</sup> Um diese Differenz zu verdeutlichen, seien exemplarisch zwei Hauptvertreter herangezogen, die den Unterschied paradigmatisch verbildlichen: Für die französische Position steht Jean-Germaine Drouais' *Marius in Minturnae* (**Abb. 34**) und für die deutsche Philipp Friedrich Hetschs

<sup>1248</sup> Siehe Friedländer 1930 (1977), S. 33.

<sup>1249</sup> Vgl. AK Schwäbischer Klassizismus 1993, Kat.-Bd., S. 140; 204.

*Tod des Konsul Papirius* (**Abb. 35**). Drouais steigert das dramatische Moment David'scher Form und Farbgebung, betont das einfallende Beleuchtungslicht sowie das gegenstandsbezogene Helldunkel. Marius, in dessen Gewand sich die stärkste Lokalfarbigkeit im tiefen Zinnober konzentriert, wird mit Hilfe der raumgreifenden Geste und Körperhaltung und der auf ihn gerichteten beinahe gleißenden Beleuchtung zur Hauptfigur. Der entschlossene Weisegestus seines rechten Armes – vor dunklem Grunde exponiert, eigentümlich lichtisoliert – lässt den herankommenden, farblich zurückgenommenen Cimber zurückschrecken und hindert ihn gar am Vorhaben des Mordes. Insgesamt arbeitet Drouais mit einer gesteigerten Lichtdramaturgie und lässt die vereinzelt auftretenden Buntwerte noch intensiver aufleuchten als David, das heißt, es findet eine Klimax des idealischen Helldunkels statt.

Hetsch, der, ausgehend von David, im Bildsujet und kompositionell auf Drouais' *Marius in Minturnae* Bezug nimmt, verwendet hingegen eine beinahe monochrome Farbskala aus Braunockertönen, die abgesehen von dem reduzierten Blau der Hose des ersten Kriegers und des reduzierten, ins Umbra verschwimmenden Grün der Hose des zweiten Kriegers keinen Buntwert mehr einschließt.<sup>1250</sup> Unter Einsatz eines beinahe *gleichmäßig flutenden Farbenlichts*, das kaum Beleuchtungsmomente zulässt und damit den dramatischen Charakter reduziert, ist der Gesamtton in Ockerbraun aufgewertet. Obwohl ein von schräg oben einfallender Lichtstrahl auf Papirius gerichtet ist, der seinen Körperschatten auf die rechte Wand projiziert, besitzt dies kaum Auswirkungen auf den gleichmäßigen Lichtcharakter. Die lineare Schlagschattengestaltung am Fußboden zeigt den deutlichen Einfluss von David. Wie bei Schmidt übernimmt der Schatten einen bildimmanenten *Zeigecharakter*.<sup>1251</sup>

Die Gegenüberstellung von Hetsch und Drouais verdeutlicht, dass die deutsche Davidrezeption innerhalb der Koloritgestaltung eine im Vergleich zur französischen Rezeption weitaus verhaltenere Farbigkeit aufweist. Die Buntfarben treten zu Gunsten einer tonalen, beinahe neutralfarbigem Farbverwendung fast gänzlich zurück, die auch die dramaturgische Beleuchtungssituation auf ein Ausgleichslicht, einen *gleichmäßig flutenden Lichtcharakter* reduziert.

Interessanterweise gelangt David in seinen *Sabines* (**Abb. 28**) von 1799 nun auch zu einer Abkehr vom *idealischen Helldunkel* und erreicht eine Zurückstimmung des Kolorits, indem er das Augenmerk auf einen bilddominierenden Gesamtton legt. Hier sind die Buntfarben nun deutlich zurückgedrängt und das Gemälde ist von einem Gesamtton in Braunockergrau durchdrungen. Erst in diesem Gemälde, so David selbst, „habe er einen guten Gesamtton getroffen“<sup>1252</sup> und „ce tableau sera plus grec.“<sup>1253</sup>

---

<sup>1250</sup> Hetsch konzentriert sich in seiner Bildfindung auf den Moment kurz vor der Ermordung des greisen römischen Konsuls M. Papirius. Nachdem die gallischen Truppen des Brennus Rom besetzten, weigerte sich Papirius seine Stadt zu verlassen. Zunächst verunsichert von dem zurückgebliebenen Consul, reizten die Gallier ihn, bis er mit einem Stockschlag reagiert, woraufhin er von einem Gallier erstochen wird. Überliefert von Plutarch (*vitae parallelae*, 22, Camillus), Livius (V. 41,9) und Valerius Maximus.

<sup>1251</sup> Siehe das Kapitel: B III Farb- und Lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

<sup>1252</sup> Delécluze 1855, S. 120; Refus-Dechéne 1982, S. 60

### 3.2 Zur forschungsgeschichtlichen Definition des Tons und seiner terminologischen Abgrenzung – Vom *übergegenständlichen Helldunkel* zum *Valeur*

#### 3.2.1 Die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels*

Der bei Schmidt variierende Gesamtton wird von den Farbqualitäten Umbra, Umbraoliv, Ockerumbra und Grauliv getragen. Gerade mit diesen Farbwerten wurde bei der Helldunkelmalerei ein *übergegenständliches Helldunkel* erzeugt, das sich ebenfalls als Ton<sup>1254</sup> im Bild manifestierte. So konstatierte Ernst Strauss in seinem Aufsatz *Zu den Anfängen des Helldunkels*<sup>1255</sup>, dass eine Helldunkelmalerei nicht vornehmlich aus den Farbqualitäten von Weiß und Schwarz, sondern „aus der Vereinigung der Buntfarben mit Schwarz“ entsteht. Die „erste Stelle unter diesen Farbqualitäten nimmt das Olivgrün und das Braun ein: entsteht aus der Vermischung von Schwarz und Weiß nur farbtongefreies Grau, so ergibt die Vereinigung von Schwarz mit Gelb, als der nächsten Farbe zum Licht, der spezifisch hellsten, Olivgrün. Die Mischung des Buntwertes Orange, „der zweiten Lichtfarbe“, mit Schwarz wird zu Braun, die „sich vertieft, je mehr das Orange sich dem Rot nähert.“<sup>1256</sup> Daher nehmen die aus Schwarz und Buntwerten zusammengesetzten Neutralwerte den tragenden Hauptanteil in einem Helldunkelgemälde ein. „Grau, Olivgrün und Braun bilden nun diejenigen Werte, auf deren Vorherrschaft und engsten Verschränkung mit den ausgesprochenen Buntwerten die Gesamtwirkung eines Helldunkelbildes vorwiegend beruht. Sie sind es, die in den meisten Fällen schon seinen ersten Eindruck weiterhin bestimmen.“<sup>1257</sup> In dem Moment also, in dem in den klassizistischen Werken eine voranschreitende Eliminierung der Helldunkelmalerei feststellbar ist, greifen die Künstler dennoch auf die tonalen Farbwerte einer Helldunkelmalerei selbst zurück.<sup>1258</sup>

Das *übergegenständliche Helldunkel*<sup>1259</sup> ist, nach Ernst Strauss, an kein „natürliches“ Beleuchtungsphänomen gebunden, vielmehr besitzt es einen „rein innerbildlichen Charakter [...] aus dem seine stets nach innen weisende, vertiefende Kraft sich herleitet.“<sup>1260</sup> Das Helldunkel ist kein aus

---

<sup>1253</sup> Delécluze 1855, S. 71, hier zit. nach Kempster 1968, S. 219.

<sup>1254</sup> Ton soll hier allgemein nach der Definition von Lorenz Dittmann verwendet werden: „Der Begriff ‚Ton‘ bezeichnet [...] den als durch leichte Abwandlung gegen eine Buntfarbe oder durch Brechung mit Grau oder Braun von der vollfarbigen, gesättigten Erscheinung unterschiedenen Buntfarbwert.“ Hier zit. nach Wiercinski 2003, S. 132.

<sup>1255</sup> Strauss, *Helldunkel* 1959 (1983).

<sup>1256</sup> Ebd., S. 50.

<sup>1257</sup> Ebd.

<sup>1258</sup> Schon Birgit Rehfus-Dechêne machte den Zusammenhang am Beispiel des Farbwerts Grün deutlich: Denn „seine Verdunklung zu Oliv mit Hilfe von Schwarz, also seiner Verwandlung von einer phänomenal den Grundfarben nahezu gleichgestellten Sekundärfarbe zu einer für die Helldunkelmalerei charakteristischen neutralen Farbe, [...] ist] jetzt [im Klassizismus] zur Körper- oder Gegenstandsfarbe verdichtet“. Rehfus-Dechêne 1982, S. 38.

<sup>1259</sup> Im Folgenden ist mit dem Begriff Helldunkel stets das *übergegenständliche Helldunkel* gemeint. Andere Formen werden eigens unterschieden.

<sup>1260</sup> Strauss, *Helldunkel* 1959 (1983), S. 48.

der Natur ableitbares Phänomen, sondern ein rein vom Künstler gestaltetes, ein artifizielles, in dem „gesammelte, meistens sich graduell verbreitende Helligkeit und in sich selbst versinkende Dunkelheit in all seinen Stadien zwischen Trübe und Finsternis gleichzeitig zur Anschauung gebracht“<sup>1261</sup> sind. Aber nicht nur die Hell- und Dunkelwerte bilden das Helldunkel, sondern seine eigentliche „Wesensbestimmung“ formt die „in der unmittelbaren Anschauung nicht trennbare Einheit von Licht, Finsternis und Farbe“. Diese drei sind konstitutiv. „Sein Licht und seine Finsternis stehen im Verhältnis polarer Spannung zueinander oder durchdringen sich wechselseitig.“ Darüber hinaus aber gehen sie mit der sie vermittelnden Farbe eine „Verbindung ein, die sich keineswegs als eine ‚natürliche‘ zu erkennen gibt wie es zunächst den Anschein hat.“<sup>1262</sup> Ein weiteres Charakteristikum der Helldunkelmalerei ist die Herauslösung der Farbe, insbesondere der Buntfarbe, aus ihrer gegenstandsbezeichnenden Funktion und lässt ihr „nur unter bestimmten Bedingungen ihr Recht“, meist jedoch „reguliert“ die Helldunkelmalerei die Buntfarbe „neu, oft bis zur weitgehenden Umdeutung.“<sup>1263</sup>

Genau hierin besteht ein Wesensunterschied zum Ton- und Farbverhalten der deutschen klassizistischen Malerei, denn dort wird gerade der Buntfarbe ihre gegenstandsbezeichnende Funktion eingeräumt, indem sie mit Hilfe des Kontur auf den Gegenstand begrenzt bleibt – die Buntfarbe *ist* fast ausschließlich Gegenstandsfarbe. Im Unterschied zum *übergegenständlichen Helldunkel*, in dem die neutralen Farben die Buntwerte und Gegenstandsfarben „aufzulösen oder einzuschmelzen“ scheinen, „um ihre größtmögliche gegenseitige Annäherung unter einem neuen farbigen Vorzeichen zu erzielen“<sup>1264</sup> – Ernst Strauss spricht sinngemäß von einer „Helldunkel-Koloristik“<sup>1265</sup> –, entsteht zwar der Farbwert des Gesamttons ebenfalls aus neutralen Farben, der die Bunt- und Neutralfarben überlagert, sie damit zwar koloristisch mit dem Bildgrund ‚überschmelzt‘, sie aber niemals auflösen könnte. Der Buntfarbwert bleibt als solcher wahrnehmbar – wenn auch eingetrübt –, ist aber niemals aufgesogen oder gar ‚aufgelöst‘ vom Neutralwert. Es findet gerade keine „Annäherung“ von Neutral- und Buntfarbe zu einem „neuen farbigen Vorzeichen“ statt, sondern sie sind als Grund- und Gegenstandsfarbe isoliert und nur der Gesamtton bewirkt eine „Annäherung“, indem er die Buntfarbe eintrübt, verunklärt und bricht.

Obwohl der Gesamtton diese ‚Annäherung‘ ausübt, steht er in den klassizistischen Gemälden dennoch separiert als Ton im Bild. Der Gesamtton, der durch die buntfarbigen Lichtwerte eine assimilierende Potenz zum Licht und gleichzeitig eine Affinität zur Dunkelheit besitzt, ist in der reifen deutschen

---

<sup>1261</sup> Ebd., S. 49.

<sup>1262</sup> Ebd.

<sup>1263</sup> Ebd.

<sup>1264</sup> Strauss, *Helldunkel* 1959 (1983), S. 51.

<sup>1265</sup> Ebd., S. 54.

klassizistischen Farbgestaltung auf einen verhaltenen Gesamtton zurückgefahren, der gerade die Waage zwischen Licht und Dunkelheit hält und somit zum *Ausgleichston* (Mittelton) modifiziert ist. Er ist nicht mehr, wie noch in der Helldunkelmalerei, zu seinen potenziellen Licht- respektive Dunkelwerten ausgereizt, sondern bezieht seine Existenz aus einem mittleren Licht- respektive Dunkelwert, der gleich bleibend sich im Gemälde ausbreitet, gar das Gemälde durchflutet und hierdurch den Eindruck eines ‚Farbschleiers‘ erzeugt; deutlich erkennbar bei *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) und *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**). Ausgesprochen helle beziehungsweise dunkle Werte sind nun nicht mehr existent. Der Gesamtton versucht dies nun als Neutralfarbe zu kompensieren, er lässt aber kein auftretendes Licht, keine Finsternis (Dunkelheit) zu, sondern verbildlicht Plastizität erzeugende *Modellierungshelle* respektive *Modellierungsdunkel*.<sup>1266</sup> Auch ist die von Ernst Strauss beobachtete ‚Gleichzeitigkeit der Anschauung‘ der unterschiedlichen Stadien von Hell bis Dunkel gänzlich zurückgedrängt und in ein *Gleichmäßiges* der Anschauung transformiert, manchmal durchbrochen höchst von einem bildimmanenten *Zeigeschatten* oder einer Lichtansammlung im Sinne der *Deutlichkeit der Beleuchtung*.<sup>1267</sup>

Aus phänomenologischer Sicht stellt sich der Gesamtton als ein Tiefen- und ein Oberflächenphänomen dar. Der jeweilige neutralfarbige Gesamtton in den Gemälden erscheint als konstitutives Grundelement, das in jedem Bunt- und Neutralwert von der Tiefe des Bildes ausgehend entsteht und sich als scheinbare Additionsfarbe im Oberflächenphänomen verfestigt. Die diaphane Qualität des Bildeindrucks steht in direktem Zusammenhang mit der dünn lasierenden Malerei. Nirgends materialisiert sich Farbe, fast nirgendwo ist ein Pinselstrich sichtbar.<sup>1268</sup> Durch das *gleichmäßig flutende Farbenlicht*, das den Werken immanent ist, wird die Licht-Finsternis-Spannung aufgelöst und folglich auf den *Ausgleichston*

---

<sup>1266</sup> Den Begriff *Modellierungshelle* führte Wolfgang Schöne für die partielle Lichtangabe der mittelalterlichen Malerei ein. „Ohne die Spannung zur Modellierungshelle würden die farbigen Partien stärker als ‚Farben‘, also weniger stark als ‚Licht‘ wirken, das heißt ihr Eigenlicht würde mehr, als es so der Fall ist, als das unmittelbare Produkt der sogenannten ‚spezifischen Helligkeiten der Buntfarben‘ erscheinen und damit weniger aktiv den Charakter eigentlichen Lichts besitzen.“ Schöne 1954 (1983), S. 27f. – Wolfgang Schöne macht auch darauf aufmerksam, dass sich die Modellierung in der romanischen Buchmalerei im Vergleich zur ottonischen verändert: „Die Modellierung der farbigen Figuren und Gegenstände durch kräftiges Bleiweiß nimmt zu, was für den betreffenden Farbenkomplex eine gewisse Aufspaltung ins Weißhelle einerseits, ins Farbdunkle andererseits bedeutet.“ Ebd., S. 29. – Die Begriffe *Modellierungshelle* und *Modellierungsdunkel* sollen im vorliegenden Fall nicht in dem engen Sinn gebraucht werden, wie dies auf die mittelalterliche Malerei zutrifft. Sie bestimmen gerade die Abgrenzung zum *übergegenständlichen Helldunkel*. Hiermit ist die Reduktion auf die Plastizitätsbeziehung begrifflich anwendbar. Daher ist im 18. Jahrhundert – gerade wenn auch Schmidt beispielsweise in seinem *Hektor*-Bild (**Kat. Nr. 13**) das Gewand der Andromache ausschließlich mit Bleiweißhöhlungen modelliert (siehe hierzu das Kapitel: B V 3.3 Zum maltechnischen Herstellungsprozess des Tons) – grundsätzlich etwas von dem Charakter des engeren Begriffs der *Modellierungshelle* enthalten.

<sup>1267</sup> Siehe das Kapitel: B III Farb- und Lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

<sup>1268</sup> Zur Maltechnik siehe das Kapitel: B V 3.3: Zum maltechnischen Herstellungsprozess des Tons.

zurückgedrängt. Damit steht die gegenstandbezogene Buntfarbe isolierter, separierter zum Grund<sup>1269</sup>, ist nicht verspannt in dieses Verhältnis, sondern farbig eingetrübt. Mit dieser Aufwertung des Gesamttons im Bild ist die klassische Helldunkel-Einheit aufgelöst, nur das Sphärische und die Trübung des Tons bleiben substantiell. Der Gesamtton ‚schwebt über und unter‘ den Buntwerten, breitet sich wie ein ‚Schleier‘ oder ein Farbnebel aus.

Hatte das *übergegenständliche Helldunkel* die Aufgabe, die Bildeinheit zu konstituieren, so übernimmt diese Aufgabe jetzt der Gesamtton, der nun die Vereinheitlichung, Zusammenbindung und Harmonisierung des Bildorganismus generiert. Ernst Strauss wies entschieden auf die spezifische Funktion der „*Entrückung*“ des *übergegenständlichen Helldunkels* hin. Denn nur mit dem *übergegenständlichen Helldunkel* „konnte sich die gestaltende Phantasie der neuzeitlichen Malerei das ausschlaggebende künstlerische Mittel der *Entrückung* ihrer Bildwelt schaffen, das wirkungskräftig genug war, um den zutiefst übernatürlichen Charakter einer Kunst zu bestimmen, die sich doch scheinbar gerade durch ihre bewusste Berufung auf die Daten der Sichtbarkeit von der Malerei des Mittelalters und der Moderne unterscheidet.“<sup>1270</sup> Dass aber gerade mit der Auflösung der übergreifenden Einheit Farbe, Licht und Dunkel die „*Entrückung*“ ebenfalls aufgegeben wurde, scheint paradigmatisch für die Zeit. Jedoch ist auch hier das Erscheinungsbild der Gemälde, die einen Gesamtton besitzen, nun kein Veristisch-Naturmimetisches – dass will es auch gar nicht sein –, es ist aber deutlich diesseitiger. Dass jene Form der „*Entrückung*“ aufgegeben wird, mag zum großen Teil genau darin begründet liegen, dass die Werke nun Helden und Heldinnen vorstellen, die als *Exempla* vorbildlich sein, moralisch und diesseitiger wirken sollen, da sie zur Identifikation auf Betrachterebene bereitstehen und aktuelle Wertvorstellungen zu vermitteln haben.

Der Schritt der Auflösung des *übergegenständlichen Helldunkels* vollzog sich aber nicht nahtlos, sondern über die Zwischenstufe des *idealischen Helldunkels*, wie an Davids *Serment des Horaces* (**Abb. 19**) bereits exemplifiziert. Nach Anton Raphael Mengs ist die allgemeine Bestimmung des Helldunkels „die Kunst, Licht und Schatten zu vertheilen.“ Er differenziert zwei Formen beziehungsweise „Arten“: „Die eine [...] ist nothwendig oder wahr, die andere wahrscheinlich oder idealisch.“<sup>1271</sup> Demnach unterscheidet er zwischen einem naturnachahmenden, ‚wahren‘ und einem *idealischen* Helldunkel. Birgit Reffus-Dechéne wies bereits auf den inhärenten „scheinbaren Widerspruch“ der Zeit hin, denn

---

<sup>1269</sup> Mit dem Begriff ‚Grund‘ wird sich hier auf Ernst Strauss Definition bezogen. ‚Grund‘ darf „keineswegs etwa nur mit ‚Hintergrund‘ identifiziert werden [...], sondern [muss gleichgesetzt werden] mit dem gesamten Bildraum als einem kohärenten Ganzen.“ Strauss, *koloristische Gestaltungsmittel* 1977 (1983), S. 118.

<sup>1270</sup> Strauss, *Helldunkel* 1959 (1983), S. 49.

<sup>1271</sup> Mengs 1843, 1844, Bd. 2, S. 23.



mit der Unterteilung in zwei Arten des Helldunkels ist „dennoch zugleich die Vorarbeit“ geleistet zu dessen Eliminierung.<sup>1272</sup> Die Antike kannte nach Mengs Vorstellungen bereits das naturnachahmende Helldunkel, auch Raffael, Correggio und Tizian seien in der Lage gewesen, dieses in unterschiedlicher Ausprägung zu beherrschen.<sup>1273</sup> Unter *Ideal* versteht Mengs „das, was man nur mittels der Einbildungskraft, und nicht mit den Augen erschaut. Es besteht daher das Ideal der Malerei in der Wahl der schönsten Dinge in einer von allen Unvollkommenheiten befreiten Natur. Das Ideal übt seinen Einfluss auf alle Theile der Malerei. [...] Bei dem Helldunkel tragen die wohlangebrachten Massen und zufälligen Schatten hauptsächlich zur Schönheit bei.“<sup>1274</sup> Das heißt also bei Mengs, dass das *idealische Helldunkel* der Imagination des Malers entspringe, sich zwar an der Natur orientiere, aber keine *imitatio* im strengen Sinne meint, sondern vielmehr dazu in der Lage sei die ‚fehlerhafte‘ Natur zu überwinden. Indem der Maler qua Imaginationskraft die „wohlangebrachten Massen“ und die „zufälligen“<sup>1275</sup> Schatten ‚erschafft‘, gelangt er somit zum *idealischen Helldunkel*. „Die Einbildungskraft“ ist hierbei für Mengs „das Organ, mit Hilfe dessen sich der Mensch das Idealische vorzustellen vermag.“<sup>1276</sup> Das *idealische Helldunkel* steht damit innerhalb der Wertigkeit viel höher und besitzt Vorrangstellung im Gegensatz zum naturnachahmenden Helldunkel. „Dieses idealische Helldunkel soll wichtige Gegenstände und Personen hervorheben. Insofern durch Einbeziehung der spezifischen Helligkeit und Dunkelheit der Farben mit seiner Hilfe auch ganze Partien im Gemälde in hellen und dunklen «Massen» zusammengefaßt werden können, bleibt im idealischen Helldunkel noch etwas vom übergegenständlichen Helldunkel übrig.“<sup>1277</sup>

Hingegen soll der Maler bei seiner Helldunkel-Gestaltung darauf achten, dass er kein ‚falsches‘ Helldunkel im Mengs’schen Sinn anwendet. Denn streng abgelehnt wird von ihm ein ‚glänzendes‘ Helldunkel. Dieses ‚falsche‘ Helldunkel verbindet „das höchste Licht mit dem äussersten Schatten unmittelbar“<sup>1278</sup>, besitzt somit auch keine Stufenabfolge oder – in den Worten Mengs – auch keine „Degradation“. <sup>1279</sup> Es führt zu „allzu schroffen Gegensätzen von Licht und Schatten“, die in ihrer Wirkung „stets Härte zur Folge haben“. <sup>1280</sup> Hierdurch „vernichtet“ das ‚falsche‘ Helldunkel „alle Grazie und besonders die angenehme Wirkung der Mitteltinten, und was noch mehr ist, es bewirkt auch, dass

---

<sup>1272</sup> Reffus-Dechêne 1982, S. 25.

<sup>1273</sup> Für Raffael: Mengs 1843, 1844, Bd. 1, S. 132, 148, 230f. – Für Correggio, der das naturnachahmende im Vergleich zu Raffael nach Mengs „vervollkommnete“: Mengs 1843, 1844, Bd. 1, S. 155. – Für Tizian: ebd., S. 163.

<sup>1274</sup> Ebd., S. 144.

<sup>1275</sup> Siehe auch zu den „zufälligen Schatten“ das Kapitel: B III Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

<sup>1276</sup> Sutter 1968, S. 32.

<sup>1277</sup> Reffus-Dechêne 1982, S. 28.

<sup>1278</sup> Mengs 1834, 1844, Bd. 2, S. 57.

<sup>1279</sup> Ebd., Bd. 2, S. 25.

<sup>1280</sup> Ebd., Bd. 1, S. 233.

selbst das Colorit die Grazie verliert.“<sup>1281</sup> Weder das *idealische* noch das nachahmende Helldunkel im Mengs'schen Sinn sind jedoch kongruent mit dem *übergegenständlichen Helldunkel* des 17. Jahrhunderts. Dieses ist, wie Ernst Strauss aufgezeigt hatte, gerade kein Naturphänomen, sondern entspringt, wie auch das *idealische*, der Imagination des Malers. Das substantielle Charakteristikum des *übergegenständlichen Helldunkels* war die Einheit zwischen „Licht, Finsternis und Farbe“<sup>1282</sup>, die sich über das ganze Gemälde ausbreitet. Das *idealische Helldunkel* beginnt nun – so der neuartige Schritt – diese Einheit aufzulösen, wie es beispielsweise im *Serment des Horaces* (**Abb. 19**) von David zu sehen war. Denn nun bezieht sich die Helldunkelgestaltung auf die Gegenstände (Figuren) und ist von der Raumgestaltung separiert. Daher beginnt die Farbe ihre Eigenwertigkeit und ihre Aufwertung partiell – eben an den Gegenständen – zu gewinnen. Der „scheinbare Widerspruch“, auf den Birgit Rehfus-Dechêne hingewiesen hatte, führt zunächst über den Schritt der Reduktion des *übergegenständlichen Helldunkels* hin zum für das 18. Jahrhundert „entscheidenden Schritt“ der „Auflösung des bis dahin gültigen malerischen Kontextes“, um „die Farbe in ihrem Buntwert“ herauszulösen. „Farbe, Licht und Dunkel werden zu getrennten Elementen.“<sup>1283</sup>

Die erneute Aufwertung der Farbe Ende des 18. Jahrhunderts, die auf die durch Linien (Kontur) begrenzten Gegenstände, vornehmlich Figuren, bezogen wurde und durch die Buntwerte Plastizität erzeugte, sollte zur gänzlichen Eliminierung des Helldunkels führen.<sup>1284</sup> Hierbei nimmt Schmidt eine Zwischenstellung ein, denn er verzichtet bereits auf ein übergegenständliches Helldunkel, verwendet aber eine *Modellierungshelle* respektive ein *Modellierungsdunkel*, um Plastizität zu erzeugen. Den vollständigen Verzicht des Helldunkels und der damit einhergehenden Aufwertung der Farbe sollte kolorithistorisch erst Asmus Jakob Carstens in seinen Aquarellen umsetzen, wie etwa in *Der schwermütige Ajax mit Tekmessa und Eurysakes* von 1791<sup>1285</sup>. Dass die Eliminierung des Helldunkels um die Jahrhundertwende sich beinahe gänzlich bei den deutschen Klassizisten durchgesetzt hatte, zeigt sich auch insbesondere in der Fernow'schen Carstens-Monografie. Harald Tausch konnte

<sup>1281</sup> Ebd., Bd. 2, S. 57. – Mengs unterscheidet wieder zwei Arten der *Grazie*, denen jeweils eine unterschiedliche Zweckbestimmung immanent ist. So betont er: „Meiner Ansicht nach ist die Grazie zweierlei Art, nämlich eine natürliche oder einfache und eine zusammengesetzte. Die erste wird in allen Dingen gefunden und gränzt eng mit der Schönheit zusammen; die zweite besteht aus der Verbindung aller jener Dinge, welche die Grazie der ersten Art an sich hat, und die durch genannte Verbindungen ein Drittes bilden, das weder Schönheit noch Harmonie ist, das uns aber bezaubert, indem es alle anderen Theile in blossen Zufälligkeiten verwandelt.“ Mengs 1843, 1844, Bd. 2, S. 52. – Analog zum Helldunkel oder beispielsweise auch zu seinem Nachahmungsbegriff entwickelt Mengs somit zwei Arten der *Grazie*, die einfache, natürliche und die zusammengesetzte, künstliche. Ohne Schönheit, Harmonie, Helldunkel und Mannigfaltigkeit ist nach Mengs keine *Grazie* erreichbar. Hauptmittel zur Erzeugung der *Grazie* ist aber die Mannigfaltigkeit. Ebd., Bd. 2, S. 53.

<sup>1282</sup> Strauss, Helldunkel 1959 (1983), S. 49.

<sup>1283</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 25.

<sup>1284</sup> Zum Schwinden des neuzeitlichen Helldunkels siehe auch Dittmann, künstlerische Techniken 1987, S. 77.

<sup>1285</sup> Aquarell über Grafit auf gelblich-grauem kräftigem Karton, 22,6 x 28,6 cm, Weimar, Weimarer Kunstsammlungen, Abb. in: AK Carstens/Koch 1989, S. 49, Kat. Nr. 22.

nachweisen, dass innerhalb dieser Publikation das Helldunkel überhaupt kein Thema mehr ist.<sup>1286</sup> Dieser sich im Verlaufe des 18. Jahrhundert entwickelnde Prozess sollte schließlich zur „Autonomisierung des Eigenwerts von Farbe führen“<sup>1287</sup> und in der letzten Konsequenz, so Birgit Reffus-Dechône, zur „Auflösung der früheren übergegenständlichen und malerischen Beziehung von Farbe, Licht und Dunkel und deren Isolierung im Klassizismus“. Dies hatte „ein <Freiwerden> der Farbe als gegenständlich-dinghaftem Wert zur Folge. Das zeigte sich unter anderem daran, daß die unbunten und neutralen Farben zu Gegenstandsfarben werden konnten, weil sie aus der für die Helldunkelmalerei charakteristischen <Verschränkung> mit den Buntfarben gelöst wurden und dadurch in eine neue, selbstständigere – wenngleich untergeordnete – Position kamen.“<sup>1288</sup>

Darüber hinaus ist die Auflösung des Helldunkels bei den Klassizisten an die Betrachtung antiker Werke der Malerei geknüpft, die nicht unterschätzt werden darf. Die Ausgrabungen in Rom und seiner Umgebung, vor allem aber in Herkulaneum und Pompeji, förderten römische Wandgemälde – teilweise Kopien nach griechischen Vorbildern – zutage, die als vermeintlich griechische Werke galten. In der direkten Anschauung konnten sie den ‚Verzicht‘ – besser, das Noch-nicht-vorhanden-Sein – des Helldunkels sehen. Zudem gab es vereinzelte Forderungen, das *übergegenständliche Helldunkel* gänzlich aufzugeben, wie beispielsweise Benjamin West, der in seinen *Instructions to a Young Painter* das Helldunkel prinzipiell ablehnt, da es, so seine Ansicht, die Farbe ‚zerstört‘.<sup>1289</sup> Fernow bezeichnet gar in einem Brief an Baggesen das Helldunkel als „eine blendende Lüge der Kunst“, das sein „Ansehen“ verliert. „[W]ir begnügen uns in Zukunft statt desselben mit der wahren natürlichen Luftperspektive und Haltung. Wir können nur die Form, nicht die Materie<sup>1290</sup> idealisieren und verschönern.“<sup>1291</sup>

### 3.2.2 Ton versus Valeur

Die Verwendung des Gesamttons der deutschen klassizistischen Farbgestaltung steht der *Valeur*-Malerei des 19. Jahrhunderts grundsätzlich entgegen<sup>1292</sup>, die sich ebenfalls aus dem *übergegenständlichen Helldunkel* des 17. Jahrhunderts entwickelte. Um Verwechslungen zu vermeiden,

---

<sup>1286</sup> Tausch 2000, S. 159.

<sup>1287</sup> Ebd., S. 157.

<sup>1288</sup> Reffus-Dechône 1982, S. 133.

<sup>1289</sup> „[...] ever enialate colour“. – ‚Enialate‘ ist die ältere Form von ‚annihilate‘ (zerstören, aufheben). – Forster-Hahn 1967, S. 381; auch Reffus-Dechône 1982, S. 70.

<sup>1290</sup> „Materie“ ist bei Fernow die „materielle Beschaffenheit des Körpers“ durch Farbe auszudrücken. Fernow 1799, S. 119.

<sup>1291</sup> Die Fernow'sche Kritik bezieht sich hier auf das *übergegenständliche Helldunkel*. Zit. nach Einem 1935, S. 117. – Vgl. auch Reffus-Dechône 1982, S. 96.

<sup>1292</sup> Siehe zur Entwicklung des Begriffs *Valeur*: Kempter 1968, S. 197-199; Dittmann, künstlerische Techniken 1987, S. 77; Wiercinski 2003, S. 131-145.

bedarf es der Differenzierung: „Valeur-Farbe“ definiert Lorenz Dittmann, aufbauend auf Eugène Fromentins Bestimmung, als die „in ihrem Buntwert gebrochene, nach ihrer Quantität an Helligkeit und Dunkelheit eingesetzte Farbe.“<sup>1293</sup> Demzufolge bestimmt Lorenz Dittmann *Valeur* als „den Gehalt an Helligkeit oder Dunkelheit eines jeden Farbtons.“<sup>1294</sup> Bei Schmidt sind die Buntwerte zwar ebenfalls gebrochen, aber die das *Valeur* bestimmende „Quantität an Helligkeit und Dunkelheit“ bleibt aus. Ein wesentliches Differenzierungsmerkmal ist, dass die Farben Braun und Grau in der *Valeur*-Malerei, beispielsweise eines Wilhelm Leibl (1844–1900), „sich zu Buntfarben hin öffnen“ können und damit zu einem Buntwert tendieren.<sup>1295</sup> Dies unterbleibt bei Schmidts Tongestaltung gänzlich, da der Ton als Neutralwert wahrnehmbar ist – selbst wenn er sogar zum Buntwert Grün tendiert, wird dieser wie bei *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) so stark in ein Olivgrau gebrochen, dass der innewohnende Buntwert vom Neutralwert überlagert ist und sich selbst zum Neutralen transformiert – nicht umgekehrt.

Konstitutiv für die *Valeur*-Malerei ist auch die Malweise selbst. Thomas Wiercinski wies auf das „bauende Prinzip“ Leibl’scher Malweise mit offenem Pinselduktus hin, die vom Malgrund – meist von einem tiefen Dunkelwert – ausgeht.<sup>1296</sup> Bei Schmidt hingegen, der den Pinselstrich fast gänzlich eliminiert, den Duktus beinahe völlig aufhebt, findet kein weiches Ineinanderstreichen der einzelnen verwandten Farbtöne, keinerlei weiches Anbinden der Farbwerte selbst statt, wie beispielsweise in Leibls Porträt des *Frankfurter Malers Victor Müller*.<sup>1297</sup> Schmidt begrenzt die Buntwerte stets durch den Kontur, die in einem neutraltonigen Umfeld eingebettet sind. Indem der Ton vom Bildträger und der Bildoberfläche ausgeht, bindet er die Neutral- und Buntwerte als übergreifenden Gesamtton zusammen. Die entscheidende Umdeutung des *übergegenständlichen Helldunkels*, die Leibl unternimmt, ist die Umwandlung der „Helldunkelpolarität“ in „Tonstufen“.<sup>1298</sup> Ernst Strauss hatte schon darauf hingewiesen, dass alle „Helldunkelmalerei bis zum Ende des Barock [... sich] unterscheidet [...] von der oft fälschlicherweise mit ihr gleichgesetzten Valeurmalerei des 19. Jahrhunderts insofern, als diese nicht aus einem lokalisierbaren, vergleichsweise festen, ‚tonigen‘ Farbwert beruht. Während die anwachsende Buntheit des traditionellen Helldunkels zur Gegenstandsfarbe erst hinführt, erscheint die Koloristik der Valeurmalerei eher *abgeleitet* von einer vorgegebenen vierteiligen Gegenstandsfarbigkeit,

<sup>1293</sup> Dittmann, künstlerische Techniken 1987, S. 77.

<sup>1294</sup> Ebd., S. 364, Anm. 19.

<sup>1295</sup> Wiercinski 2003, S. 140, 143. – Auf den neutralen Farben Grau und Braun innewohnenden „potenziellen Buntgehalt“ als „ein spezifisch koloristisches Aussehen“ hatte Ernst Strauss schon verwiesen. Strauss, koloristische Gestaltungsmittel 1977 (1983), S. 120.

<sup>1296</sup> „Leibl setzt die Farben in wahrnehmbarem Duktus nebeneinander, oder läßt sich Schichten überlappen. Gleichzeitig ist er um weiche Anbindungen bemüht. Der Pinselstrich ist immer an den Erscheinungen der Dinge im Licht orientiert, gibt zugleich aber auch den organischen Befund und charakterisiert seelische Bereiche des dargestellten Menschen. [...] Der Pinselstrich formt wahrnehmbar den Körper, durch die mannigfachen Überlagerungen gibt er nicht nur die Oberfläche, sondern faßt ihn von innen her auf.“ Indem die „tiefere[n] Malschichten mitsprechen [...] ergibt sich auf der Oberfläche ein Relief, in dem die lichthaftesten Farben besonders pastos hervortreten.“ Wiercinski 2003, S. 143.

<sup>1297</sup> Um 1870, Öl auf Leinwand, 47 x 38,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Abb. in: Leibl 1994, Kat. Nr. 50.

<sup>1298</sup> Wiercinski 2003, S. 143.

die durch Grau- oder Braunbrechung auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, *reduziert* wird auf einen bestimmten Farbton.“<sup>1299</sup> Auch hierin liegt wieder ein Wesensunterschied zum Tonverhalten des 18. Jahrhunderts, denn es ist nur *ein* Gesamtton, der das Bild durchdringt, es sind nicht die vorhandenen Tonstufungen, die ebenfalls einen Gesamtton konstituieren können.

### 3.3 Zum maltechnischen Herstellungsprozess des Tons

Obwohl keine eigenen Aussagen von Schmidt hinsichtlich seiner Malpraxis und -technik überliefert sind, können aufgrund durchgeführter technologischer Untersuchungen einige grundlegende Feststellungen gemacht werden. Es versteht sich von selbst, dass diese exemplarische Untersuchung vorerst nicht generell auf Schmidts Gesamtwerk zu übertragen ist.

Aufgrund des desolaten Erhaltungszustandes des *Hektor*-Bildes (**Kat. Nr. 13**) konnten restauratorische Untersuchungen von Dipl. Restauratorin Ute Dietzen-Seitz, Trier, Dipl. Restauratorin Katja Leverenz (†), Köln, und Bianca May, Saarbrücken, durchgeführt werden, die Aufschlüsse zur Erzeugung des Gesamttons erbrachten.<sup>1300</sup> Unter Zuhilfenahme mikroskopischer Untersuchungen und Infrarotaufnahmen wird der Aufbau des Gemäldes deutlich: Zunächst wurden zwei unterschiedlich farbige Grundierungen auf einem groben, relativ locker gewebten Leinenträger aufgebracht (siehe **Kat. Nr. 13 Detail ?**).<sup>1301</sup> Auf der ersten bräunlich ockerfarbenen Grundierung liegt eine zweite, dick aufstehende graue mit sehr sprödem Charakter auf, die durch ihre Mächtigkeit und den Bleiweißgehalt ein Durchscheinen der ersten Grundierung verhindert. Auch bei *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**)<sup>1302</sup> und bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) sind ebenfalls graue Grundierungen vorhanden (siehe **Kat. Nr. 18 Detail 1**).<sup>1303</sup> Dass Schmidt zwei Grundierungen auftrug, geht auf die im 18. Jahrhundert geforderte und notwendige Glättung des Bildträgers zurück.<sup>1304</sup> Die grautönige Grundierung war im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert üblich<sup>1305</sup>, wie beispielsweise die Anweisungen von Pierre-Louis Bouvier (1766–1836), einem Schweizer Porträtmaler, der in Paris

---

<sup>1299</sup> Strauss, Klee (1983), S. 239.

<sup>1300</sup> An dieser Stelle sei den Restauratorinnen herzlich gedankt, ohne deren engagierte Mithilfe diese Beobachtungen nicht zustande gekommen wären.

<sup>1301</sup> Inken Maria Hußmann hat darauf hingewiesen, dass „ein lockeres, offenes Gewebe die Trocknungseigenschaften des gesamten Bildaufbaus [verbessert], so daß die einzelnen Arbeitsschritte unmittelbar aufeinander folgen können.“ In Italien gab es zu dieser Zeit das größte Angebot an unterschiedlichsten Gewebearten und -qualitäten. Hußmann 1998, S. 99.

<sup>1302</sup> Beispielsweise zu sehen im kleinen Ausbruch links neben dem linken Fuß von Perikles.

<sup>1303</sup> Bei Ausrahmung des Bildes konnten diverse Fehlstellen an den Bildrändern festgestellt werden, die ebenfalls eine graue Grundierung aufweisen. Für Ausrahmung des Bildes und Detailfotos sei herzlich Dipl. Restauratorin Katja Leverenz (†) aus Köln gedankt.

<sup>1304</sup> Angelika Kauffmann legte beispielsweise zur Eliminierung der Leinwandstruktur in dem Gemälde *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor* (1770, Öl auf Leinwand, 144,5 x 121 cm, Chur, Bündner Kunstmuseum, Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 172, Kat. Nr. 59) einen dreischichtigen Grundierungsaufbau an. Hußmann 1998, S. 100.

<sup>1305</sup> Die farbige Grundierung ist jedoch kein Novum des 18. Jahrhunderts. Sie setzt bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien ein, hier mit einer dunkeltonigen Masse. Farbige Grundierungen finden sich im 17. Jahrhundert verstärkt in der Malerei der Niederländer, dort vorwiegend bei Leinwandträgern. Im 19. Jahrhundert besinnt man sich wieder verstärkt auf die weiße Grundierung.

studierte, belegen, denn dieser benennt eine „Aschfarbe“ als dicke, zähflüssige Grundiermasse, die aus Bleiweiß „mit Weinrebenschwarz oder einem andern guten Schwarz vermischt“ ist.<sup>1306</sup> Die Untersuchung zweier Bildnisse von Jacques-Louis David, das Porträt von *Charles-Pierre Pécoul*<sup>1307</sup> und das Doppelbildnis von *Antoine Mongez und seiner Frau Angélique*<sup>1308</sup> durch Matthias Bleyl<sup>1309</sup> ergab ebenfalls eine farbige Grundierung, bei letzterem ins Gelbe eingetönt.<sup>1310</sup> Georg Friedrich Kempter konnte nachweisen, dass David auch ein „uniformes Grau“ als Grund einsetzte, so u. a. in den Porträts von *Alexandre Lenoir* und *M. de Nanteuil*.<sup>1311</sup> Auch Birgit Rehfus-Dechêne nennt eine graue Grundierung für das 18. Jahrhundert: „Besonders der grautonige Malgrund ist symptomatisch, denn das Grau kann innerhalb des Unbunten ein einheitsstiftender Faktor werden, weil es – in Goethes Worten – «Nullpunkt» der Buntfarben ist, da deren Zusammenmischung, wie die komplementären Farben, Grau ergibt.“<sup>1312</sup>

Bei Schmidts *Abschied Hektors* folgt auf die zweite Grundierung die Vorzeichnung mit Bleistift, die noch mit bloßem Auge zu erkennen ist (siehe **Kat. Nr. 13 Detail 5** und Infrarotaufnahme **Detail 6**). Bei *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**)<sup>1313</sup> sowie bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) ist die Vorzeichnung partiell ebenfalls zu erkennen. Diese Vorzeichnung begünstigt in ihrem durchscheinenden Charakter die

<sup>1306</sup> „[B]isweilen“, so Bouviers Ergänzung, „nimmt man auch rothen Ocker mit ein wenig Schwarz, wenn man die Tinte etwas röthlich haben will; bisweilen auch 1/3 hellgelben Ocker, und etwas rothen Ocker, wenn man, so wie ich, die Orangefarbe allen übrigen vorzieht. Allein im letztern Falle setzt man kein Schwarz hinzu, und in den beiden vorhergehenden Fällen nur sehr wenig, und bloß so viel als nöthig ist, um die starke Bleiweiß-Farbe zu schwächen, woraus der Hauptüberzug bestehen soll. Diese Farbe muß so dick seyn, daß sie sich wie eine zarte Salbe ausbreiten lässt, und man setzt daher so viel Oel hinzu, als bei den Farben in Blasen. Um diesen Ueberzug auf die Leinwand auszubreiten, nimmt man entweder eine große Messerklinge, die 20 Zoll lang und 20 Linien breit ist, oder ein Fournier von Buchsbaum oder Horn von eben der Größe. [...]“ Hingegen seine persönliche Empfehlung und Bevorzugung besteht in der ockerhaltigen Grundierung: „Die beste Methode bei der ölfarbenen Grundirung der Gemähle bleibt, meines Erachtens, die, daß man gutes, klares und gereinigtes Nussöl ohne irgend eine andere Mischung gebraucht. Man verfertige seinen Teig aus gutem, weißem und leicht brüchigem holländischen Bleiweiß; dazu setzte man die Hälfte gelben ocker und sehr wenig hellrothen Ocker [...], dergestalt, daß die Tinte hell, goldfarbig und etwas orangefarbig ist, und reibe alles mit Nussöl ab. Dieser Grund ist helleuchtend, hat nichts Hartes und Kaltes, wie die reine weiße Aschfarbe, und alles, was man auf diese Grundirung mahlt, wird harmonisch und warm, und verhindert, daß die Farben weder ins Braune noch ins Schwarze übergehen.“ Bouvier 1839, S. 346, 348. Vgl. auch Bleyl 1987, S. 122.

<sup>1307</sup> 1784, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

<sup>1308</sup> 1812, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

<sup>1309</sup> Bleyl 1987.

<sup>1310</sup> Matthias Bleyl bezeichnet die Maltechnik von David als „Frottis“. Die „dunkle transparente Farbe wird dünn, locker und unregelmäßig auf tendenziell heller Grundierung verteilt.“ Bleyl 1982, S. 56ff., hier S. 62. – Auch Angelika Kauffmann verwendete farbige Grundierungen, die sich nach Werkphasen unterscheiden lassen: „Die langsame Abkehr von den dunkelfarbenen Grundierungen hin zu hellen, anfangs violett-grauen, zu Beginn der Londoner Zeit hellgrau bis lederfarben und ab dem Ende der Londoner Zeit vorwiegend weißen Grundierungen stellt hierbei eine der grundlegendsten Veränderungen in der Maltechnik Angelika Kauffmanns dar.“ Hußmann 1998, S. 100.

<sup>1311</sup> 1817, Öl auf Leinwand, Paris, Musée National du Louvre. Kempter 1968, S. 61. – Insgesamt gesehen verwendet David jedoch ganz unterschiedliche farbige Grundierungen, deren Skala von Weiß, Gelb, Grau über Braun und Rot reicht. Siehe Ebd., S. 61.

<sup>1312</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 33.

<sup>1313</sup> Siehe Schülke 2007. Hier ist nach der Restaurierung des Bildes im Sommer 2007 sogar ein Konzeptionswechsel des Bildes zu sehen, da die ursprüngliche Vorzeichnung durchscheint.

Aufwertung des Kontur und bildet somit die Grenze für die Buntfarbwerte.<sup>1314</sup> Diese sind entgegen dem phänomenologischen Erscheinungsbild fast in reiner, also ungemischter Form in hauchdünnen Lasuren aufgetragen, besonders deutlich erkennbar am zinnoberfarbenen Gewand von Hektor (siehe **Kat. Nr. 13 Detail 4**).<sup>1315</sup> Dort finden sich nur wenige übereinandergelegte Lasuren, in zwei- bis teilweise drei Lasurschichten. Nur im Bereich der Weißtöne verdichtet sich der Farbvortrag semi-opak (siehe **Kat. Nr. 13 Detail 3**). Diese Verdichtung des Weiß geht vermutlich auch in diesen Bereichen auf die Verwendung von Bleiweiß zurück, das als ausgelöstes Pigment bereits opakeren Charakter besitzt als die Buntfarben.<sup>1316</sup> Mit dieser Verdichtung klingt die Forderung der französischen Maler an, die zwischen lasierender und opaker Malweise bezüglich des Schattens und des Lichts, so Kempter, unterschieden respektive der unterschiedlichen Darstellungsweise dienlich sein sollte. „Amaury-Duval beschreibt das in der Davidschule übliche Vorgehen: ‘Dans l’école de David on peignait les ombre par glacis, laissant presque apparaître la toile.’<sup>1317</sup> Paillot de Montabert schrieb dazu: ‘Dans tous les livres il est dit: empâtez les claires, peignez légèrement les ombres.’“<sup>1318</sup> Auch Pierre-Louis Bouvier (1766-1836) erteilte einen ähnlichen Rat: „Nachdem die Konturen mit rötlicher Farbe festgelegt sind, sollen die Schatten lasierend, die Lichter aber ‘largement et rasement empâtées’ sein.“<sup>1319</sup> Und Elisabeth Vigée-Lebrun empfahl: „Les ombres doivent être vigoureuses et transparentes à la fois, c’est à dire point empâtées, mais d’un ton mûr, accompagnés des touches fermes et sanguines dans les cavités, telles que l’enfoncement des narines etc. [...] Il faut au contraire empâter les lumières et les rendre toujours dorées.“<sup>1320</sup>

Die Buntfarben sind im *Abschied Hektors* teilweise Nass in Nass gemalt, so u. a. im rechten Fuß von Priamos<sup>1321</sup>, nicht zuletzt um den Duktus zu negieren. Diese ‘Vermalung’ und die erwähnte dickaufstehende erste Grundierung stehen noch ganz in der Tradition frühklassizistischer Farbgestaltung, dessen Ziel die Glättung der Bildoberfläche war. Winckelmann fordert, um den Eindruck des *Erhabenen* mit Hilfe des Kolorits zu bekräftigen, dass das „Kolorit [...] seine Schönheit [erhält] durch die fleißige Ausführung [...]. Alle großen Maler haben nicht geschwinde gearbeitet, und die Raffaelische

---

<sup>1314</sup> Dass die Vorzeichnung mit bloßem Auge zu erkennen ist, mag neben der insgesamt sehr dünnen Lasurmalerei auch damit zusammenhängen, dass die ölhaltigen Malschichten im Laufe des Alterungsprozesses an Deckfähigkeit verloren haben. Siehe hierzu Hußmann 1998, S. 42.

<sup>1315</sup> Zwei unterschiedliche Rottöne sind in hauchdünnen Lasuren übereinandergelegt.

<sup>1316</sup> Frdl. Hinweis von Dipl. Restauratorin Katja Leverens (†), Köln.

<sup>1317</sup> Hier zit. nach Kempter 1968, S. 71.

<sup>1318</sup> Hier zit. nach ebd.

<sup>1319</sup> Bouvier 1827, S. 253.

<sup>1320</sup> Vigée-Lebrun 1869, Vigée-Lebrun, Elisabeth, Souvenirs, 2 Bde., Paris 1869, Bd. 2, S. 347, hier zit. nach Kempter 1968, S. 71.

<sup>1321</sup> Frdl. Hinweis von Dipl. Restauratorin Katja Leverens (†), Köln.

Schule, ja alle großen Koloristen, haben ihre Werke auch in der Nähe betrachten gemacht.“<sup>1322</sup> Die einzelnen Pinselstriche sollten eliminiert werden, nur so war „ein Gemälde als fertig anzusehen, wenn kein einzelner Pinselstrich mehr zu erkennen war.“<sup>1323</sup> Auch die Reduktion der Lasurschichten ist dem Ideal klassizistischer Anschauung verhaftet, da sie Anteil an der Glättung der Bildoberfläche besitzen.<sup>1324</sup>

Dem *Abschied Hektors* von Schmidt kommt insofern eine Sonderstellung zu, da es sich um eines der wenigen Bildbeispiele handelt – und dies ist nicht nur auf Schmidt bezogen –, dem seine originale Firnissschicht belassen wurde, denn die meisten Gemälde wurden im Laufe der Zeit restauriert oder zumindest ‚gereinigt‘ und mit einem neuen Firnis versehen. Dennoch ist der farbige Eindruck des Gemäldes nicht mehr authentisch, da der Firnis im Laufe der Zeit durch Alterung und chemische Umwandlungsprozesse sich farblich veränderte und nachgilbte. Der authentische originale Firnis liegt in seiner durch Alterung veränderten Struktur vor<sup>1325</sup> (siehe **Kat. Nr. 13 Detail 2**) und besteht aus einer dünnen Schicht Naturharz<sup>1326</sup>, die sich im heutigen, gealterten Erscheinungsbild als gelbockerbrauner Ton zeigt.<sup>1327</sup> Entscheidend aber ist eine unter dem Mikroskop vorgenommene Beobachtung: Es ist eine punktuelle amöbenartige dunkelbraune Fleckenbildung sichtbar, die durch organische Partikel verursacht ist.<sup>1328</sup> Diese organischen Partikel wiederum geben Aufschluss darüber, dass der Firnis tatsächlich eingefärbt wurde, und zwar mit pflanzlichen Farbmitteln. Rolf Straub machte darauf aufmerksam, dass das Eintönen von Firnissen als Schlusslasur „in künstlerischer Absicht mit Hilfe von Farbmitteln [...] anscheinend nicht vor dem 18. Jh. in bemerkenswertem Umfang gebraucht“ wurde. „Sie waren vor allem während des 19. Jh. in Mode, solange man den sog. Galerieton von Gemälden

---

<sup>1322</sup> Winckelmann, Versuch einer Allegorie, in: Winckelmann 1960, S. 173.

<sup>1323</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 58f.

<sup>1324</sup> Hinzu gesellt sich ein rein pragmatischer Aspekt, denn mit nur wenigen Malschichten ist auch die Möglichkeit des schnelleren und rationelleren Arbeitens gegeben, da sich der Trocknungsprozess zügiger einstellt. Hierzu auch Hußmann 1998, S. 103.

<sup>1325</sup> Wie selten dieses ist, wird insbesondere durch die Aussage von Rolf Straub deutlich, der konstatiert: „Untersuchungen originaler F.[irnisse] wären auch praktisch nur an neueren Malereien möglich, weil die alten, verfärbten Überzüge im Laufe der Zeit immer wieder entfernt und durch neue ersetzt worden sind.“ Straub 1987, Sp. 1403.

<sup>1326</sup> Frdl. Hinweis und Ergebnis der Untersuchung von Dipl. Restauratorin Katja Leverens (†), Köln.

<sup>1327</sup> Das am häufigsten gebrauchte Harz Ende des 18. Jahrhunderts war Mastix, das alleine verwendet oder mit unterschiedlichen Harzen vermischt wurde. Mastix war ein kostbares Material, das von dem auf Chios wachsenden Mastixbaum gewonnen wurde. Wagner 1987, S. 303. – Auch Bouvier empfiehlt den Gebrauch von Mastix-Firnis: „Niemals muß man ein Gemälde mit Weingeist=Firniß oder dem ähnlichen überziehen, ausgenommen mit einem solchen, den ich jetzt angeben will, und aus Mastixkörnern besteht, die in wohl rectificirter Terpenthin=Essenz aufgelöst sind, und den man deshalb Gemälde=Firniß nennt. [...]“ Darauf folgt seine Anweisung einen ‚guten‘ Firnis zuzubereiten: „Man kauft bei den Droguisten die schönsten Terpenthin=Essenz, die man finden kann, die so weiß wie Wasser und so flüssig und mager ist, daß, wenn man die Bouteille schüttelt, sie an den Seiten des Glases stark rauscht. Ein anderes Material, welches dem Firniß Körper und Consistenz giebt, sind die Mastixkörner. Man unterscheidet männlichen und weiblichen Mastix. Der männliche ist der beste. Man muß ihn selbst wählen und aussuchen, und bloß die weißesten und klaren Körner nehmen, so wie man den Gummi Arabicum aussucht.“ Hiernach kommen die genauen Anweisungen, wie man über dem Feuer oder in der Sonne Mastix schmilzt, wie das Bild vorzubereiten ist und wie der Mastix-Firnis aufzutragen ist. Bouvier 1839, S. 361f.

<sup>1328</sup> Frdl. Hinweis von Dipl. Restauratorin Katja Leverens (†), Köln.



schätzte.“<sup>1329</sup> Das Eintönen des Firnisses wurde fast ausschließlich mit tierischen oder pflanzlichen Farbstoffen erreicht, das heißt mit organischen Mitteln, die viel kleinere Partikel aufweisen als Pigmente und sich damit auch besser in der Naturharzschicht verteilen. Mischte man dem Firnis mineralische, das heißt anorganische Pigmente bei – was ebenfalls unternommen wurde, wie die Aussagen des englischen Malers Allston belegen<sup>1330</sup> –, so bleibt unter dem Mikroskop eine körnige Struktur zurück, die teilweise sogar mit bloßem Auge zu erkennen ist und die sich strukturell von einer amöbenartigen Ausprägung organischer Farbstoffe differenziert.<sup>1331</sup> Zwar kann man durch die Alterung des Firnisses und seine chemische Umwandlung den tatsächlichen Farbwert der Schlusslasur bei Schmidts *Hektor*-Bild nicht mehr ermitteln und auch durch die zeitbedingten Veränderungen des organischen Materials nicht mehr nachweisen, welche spezifischen pflanzlichen Farbstoffe verwendet wurden, dennoch bleibt das wichtige Ergebnis eines Nachweises des originalen eingefärbten Firnisses!

Gerade weil die optische Eigenschaft des Firnisses allgemein „einen Film mit glatter Oberfläche“ bewirkt, „welche die Lichtstrahlen reflektiert (Spiegelreflexion)“, werden die darunter liegenden Farbtöne in ihrem Erscheinungsbild verändert und „erscheinen nun brillanter und glänzend, aber auch etwas dunkler, weil ein Teil des Lichtes absorbiert wird (Tiefenlicht).“<sup>1332</sup> Das heißt, der Firnis verändert stets den koloristischen Gesamteindruck des Gemäldes. Ist er jedoch wie bei Schmidt eingefärbt, so ist seine Auswirkung auf die anderen Farbwerte und die Erscheinungsweise des Gesamtkolorits noch gesteigert. Wolfgang Schöne hat im Kontext der ‚Störungen‘ des Kolorits die Beschaffenheit des „gilblichen Firnis“ charakterisiert, der „als Trübung, als Milderung der Hell-Dunkel-Kontraste“ die darunter liegenden Farbwerte und -töne grundsätzlich verändert. Wolfgang Schöne kennzeichnete sinngemäß – zwar von einer pejorativen Bewertungssicht für das Kolorit kommend – die Wirkung des gealterten vergilbten Firnisses wie folgt: „Der Firnis ist als glasige Fläche eine durchsichtige Oberflächenfarbe (wie Fensterglas), als *vergilbter* Firnis, also insofern er Buntfarbe ist, aber eine durchsichtige *Flächenfarbe*; durch sie hindurch wird die Oberflächenfarbe des Bildes sichtbar, ihrer Qualität nach dabei durch die vorgelagerte durchsichtige Farbe beeinflusst, im Sinne einer Verhüllung ihres Oberflächenfarben-Charakters durch den Flächenfarben-Charakter des Firnisses.“<sup>1333</sup> Da nun im 18. Jahrhundert oftmals

---

<sup>1329</sup> Straub 1987, Sp. 1402.

<sup>1330</sup> „Ich mische Asphalt, Indisch Rot und Ultramarin zu einem neutralen Anstrich und hiermit färbe ich etwas Firnis – aber nur ganz wenig – gerade genug um meinen Firnis etwas (anders) zu färben; dies dient dazu, den Ton meines Bildes zu einem bloßen Schatten zu schwächen und den Farben Harmonie zu geben.“ Zit. nach Baudissin 1924, S. 19f. – Entscheidend ist, dass Allston den Zweck des eingefärbten Firnisses benennt, wenngleich er Pigmente und nicht pflanzliche Farbstoffe verwendet, der für die Erreichung des Tons des Bildes als auch für die Harmonie der Farben so entscheidend ist.

<sup>1331</sup> Frdl. Hinweis von Dipl. Restauratorin Katja Leverens (†), Köln. – Die besondere Schwierigkeit besteht aber auch darin, dass verschiedene organische Farbstoffe im Firnis nicht mehr nachweisbar sind, da sie sich vollständig zersetzt haben. Vgl. auch Straub 1987, Sp. 1403.

<sup>1332</sup> Straub 1987, Sp. 1402

<sup>1333</sup> Schöne 1954 (1983), S. 261.

eine Einfärbung des Firnisses vorgenommen und dieser als Schlusslasur auf die Gemälde aufgetragen wurde, wie beim *Hektor*-Bild exemplarisch nachgewiesen, so besitzt dieser eingefärbte Firnis bereits die von Wolfgang Schöne charakterisierte Erscheinungs- und Wirkweise des vergilbten Firnisses. Denn als eingefärbter Firnis behält er zwar seine transparente diaphane Eigenschaft, wandelt sich aber unter dem Einfluss der Einfärbung ebenfalls zur durchsichtigen „Flächenfarbe“ durch seinen Bunt- respektive Neutralfarbgehalt. Hiermit wird eine koloristische „Verhüllung“ des „Flächenfarben-Charakters“ bewirkt, der Firnis evoziert die Trübung, die ‚Verschleierung‘ und das Nebelartige der unter ihm befindlichen Farbwerte. Er gleicht sie tonal an. Das heißt in den Worten Wolfgang Schönes, der eingefärbte Firnis „schwächt den Charakter der Oberflächenfarbe und damit die substantiale Ausstrahlung der Bildfarben.“<sup>1334</sup> Die von Schöne als ‚Störung‘ benannte Eigenschaft des vergilbten Firnisses ist aber für das 18. Jahrhundert als ein bewusster künstlerischer Akt zu interpretieren, als eine ästhetische Qualität, denn gerade durch die Veränderung der Farben, die Milderung der Hell-Dunkel-Kontraste trägt der eingefärbte Firnis entscheidend zur koloristischen Zusammenbindung bei und bewirkt die tonale Trübung des Gesamtkolorits. Mit dieser Eigenschaft wird er zu einem weiteren Mittel, den Gesamtton des Kolorits in einem Gemälde mit zu konstituieren, er ist Bedingung und Ende im Malprozess zugleich.

Für den Gebrauch des gefärbten Firnisses sind sicherlich – zumindest über Quellenmaterial – weitere Gemälde zu nennen. Auch Philipp Friedrich Hetsch (1758–1838) verwendete in seinem Gemälde der *Tod des Konsul Papirius*<sup>1335</sup> (**Abb. 35**) wahrscheinlich einen eingefärbten Firnis, um den vorherrschenden Gesamtton mit zu generieren.<sup>1336</sup> Bei dem oben erwähnten Porträt *Pécoul* von Jacques-Louis David liegt vermutlich ebenfalls ein getönter Firnis vor. Die vorsichtige Äußerung Matthias Bleyls über den getönten Firnis ist paradigmatisch für die Diskussion und macht die Schwierigkeiten der Interpretation am heutigen Erscheinungsbild besonders deutlich, wenngleich gerade von David selbst überliefert ist, dass er den eingefärbten Firnis verwendet habe und er ihn als „sauce générale“ bezeichnete.<sup>1337</sup> Inwieweit die „sauce générale“ von David jedoch, die er erst nach Beendigung eines Werkes mit Hilfe eines Lappens oder direkt mit der Hand auftrug<sup>1338</sup>, eine Firnisschicht oder die letzte Malschicht war, ist bis heute unklar. Dagegen kann die Zusammenbindung der Farben als Oberflächenphänomen festgehalten werden. Auch die breit angelegte technologische

<sup>1334</sup> Ebd., S. 261.

<sup>1335</sup> Eigenhändige Replik der 1786/87 entstandenen großformatigen Fassung (heute verschollen, durch einen Stich von J. F. Leybold überliefert), um 1795, Öl auf Leinwand, 105 x 162 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Abb. in: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 486, Kat. Nr. 368.

<sup>1336</sup> Das vermutet zumindest Birgit Reffus-Dechêne. Reffus-Dechêne 1982, S. 41, 76. – Die restauratorischen und chemischen Untersuchungen des Firnisses von Hetsch stehen dagegen noch aus.

<sup>1337</sup> Auch Antoine-Jean Gros (1771–1835) bediente sich in seinen Porträts des grauen Grundes, der als „fond ardoisé“ bezeichnet wurde. Kempster 1968, S. 171, 59.

<sup>1338</sup> Ebd., S. 171.

Diskussion um das richtige Mischungsverhältnis des Firnisses spielte eine wichtige Rolle für den Gesamtton.<sup>1339</sup>

Die maltechnische Erzeugung des Tons bei Schmidt beruht demnach auf einer Kombination verschiedener Elemente. Elementar für die Erzeugung sind zunächst die beiden farbigen Grundierungen, wobei die zweite durch die hauchdünnen Buntfarbenlasuren deutlich durchscheint und den reinen Buntwert bereits immanent bricht. Da die Buntfarbenlasuren einen sehr transparenten Charakter aufweisen, reflektieren sie das vom Grund gebrochene Licht und erzeugen bereits ein farbiges Tiefenlicht. Hinzu kommt der getönte Endfirnis in Ockergelbbraun, der die Farben noch einmal verändert, so dass sich im phänotypischen Erscheinungsbild ein grauumbraufarbener respektive olivgrauer Farbschleier als Gesamtton im Bild einschreibt. Inwieweit jedoch dieser Farbwert des Tons dem tatsächlichen ursprünglichen Farbton gleichkommt, ist heute, aufgrund der Alterung des Naturharzes, nur schwer noch zu beurteilen.<sup>1340</sup>

### 3.3.1 Der eingefärbte Firnis als Rezeption der dunklen Lasur von Apelles

Das Verwenden eines eingefärbten Firnisses im späten 18. Jahrhundert gründet in der von Plinius überlieferten abschließenden Lasur von Apelles, die kontrovers diskutiert als ein Hauptgestaltungsmittel antiker Malerei angesehen wurde. Hiermit erlangte sie schnell Vorbildlichkeit und stand ganz ähnlich wie die Vierfarbmalerie zur Rezeption bereit. Plinius berichtet von Apelles: „nur Eins konnte man ihm nicht nachthun, daß er nämlich seine fertigen Gemälde mit einem so feinen Firniß überzog, daß dieser durch Brechung des Lichtes die Lebhaftigkeit der Farben hob, dieselben vor Staub und Schmutz sicherte und nur ganz in der Nähe dem Betrachtenden bemerklich wurde. Aber er verfuhr dabei mit großer Vorsicht, so daß die Lebhaftigkeit der Farben die Augen nicht blendete, wie wenn man ein Bild durch ein Glimmerblatt betrachtet, sondern vielmehr diese Veranstaltung den allzu lebhaften Farben von Weitem unbemerkt ein gewisses Dunkel gab.“<sup>1341</sup> Im Folgenden ist zu zeigen, dass diese Plinius-

---

<sup>1339</sup> Siehe hierzu insbesondere die Ausführungen und Rezeptsammlung von Jakob Philipp Hackert für Lord Hamilton. Hackert 1788; Hackert 1800.

<sup>1340</sup> So betont auch Cornelia Wagner, dass bis ins 18. Jahrhundert vornehmlich ölhaltige Firnisse aufgetragen wurden, die sich durch den Alterungsprozess des enthaltenen Öls gelb bis braun färben, dass aber die naturharzhaltigen Firnisse ebenfalls nachbräunen. Wagner 1987, S. 302f.

<sup>1341</sup> Cajus Plinius Secundus, Naturgeschichte, übersetzt und mit erläuterndem Register versehen von Christian Friedrich Lebrecht Strack, überarbeitet und übersetzt hrsg. von Max Ernst Dietrich Lebrecht Strack, Bd. 3, Bremen 1855, S. 461. – „Nur eines konnte niemand nachahmen: daß er die vollendeten Werke mit einer so dünnen Lasur überzog, daß diese infolge des Zurückstrahlens des Glanzes einen [weißen Farbton – Achtung album taucht bei den alten Quellen nicht auf] hervorrief und ihn vor Staub und Schmutz schützte, aber erst, wenn man sie in die Hand nahm, sichtbar war; mit großer Berechnung aber <bewirkte er> auch, daß der Glanz der Farben das Auge nicht schmerzt, indem man sie wie durch einen Spiegelstein sah, und daß aus der Ferne der gleiche Kunstgriff den allzu leuchtenden Farben unvermerkt einen tieferen [strengerem, *austeritatem*] Ton verlieh.“ Übersetzung nach König und Winkler. – „unum / imitari nemo potuit: quod absoluta opera atra- / mento inlinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu / claritatis colorem album excitaret custodiretque / a pulvere et sordibus, ad

Stelle, ähnlich wie die Vierfarbmalerie im 18. Jahrhundert, unterschiedlich interpretiert und letztlich mit dem Gesamtton des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wurde.

Roger de Piles nahm zunächst in seinem *Abregé de la vie des Peintres* von 1699 an, dass die 'Alten' einen Firnis verwendeten „qui donnoient de la force à leurs couleurs brunes“.<sup>1342</sup> Das heißt, dass sich der Firnis ausschließlich auf die braunen Farben in einem Gemälde beziehen würde, ohne Auswirkungen auf das Gesamtkolorit zu haben. Dass gerade der Firnis den braunen Farben Stärke gegeben habe, lässt wohl auf die Lektüre de Piles der *Vite* von Vasari schließen, denn dort beschreibt Adriani in seiner Paraphrase der Plinius-Stelle, dass die Lasur von Apelles „fu un color bruno, o vernice“.<sup>1343</sup> Adriani geht davon aus, dass der Farbton dieser Schlusslasur ein Brauner war und de Piles bezieht die Lasur nunmehr ausschließlich auf die braunen Farben.

Caylus hingegen nähert sich in seinen *Anmerkungen über einige Kapitel des 35ten Buchs des Plinius, Zweyter Theil* der Thematik zunächst vorsichtig an und bringt die Lasur von Apelles bereits mit dem zeitgenössischen Firnis in Verbindung. Er bemerkt, „dass die Alten einen Firniß kannten, oder etwas, das dem ähnlich war, was wir auf unsere Gemähldte tragen.“<sup>1344</sup> Neben der auch für seine Zeit üblichen Schutzfunktion des Firnisses benennt er dessen Wirkung, die den Glanz der Farben „sanft“ und die Gemälde für den Betrachtenden wie durch einen ‚Talk‘ sichtbar mache.<sup>1345</sup> Das Argument des ‚Talks‘ nutzt er wiederum, um damit die enkaustische Malerei der ‚Alten‘ zu belegen. So konstatiert er: „und gleichwie man von einer andern Seite weiß, daß die Alten das Glänzende und auserordentlich Polirte an allen Produkten ihrer Künste liebten, so muß man glauben, daß sie gemeiniglich das Wachs brauchten, um ihre Werke zu reiben, und sie dem Gesichte angenehmer zu machen. Das Wachs, welches sie auserdem auf ihre marmornen Statuen trugen, das Pech oder das Harz, womit sie ihre ehernen Statuen bedeckten, welches leichter geschehen konnte, als bey den Gemählden, die ihren Glanz selbst erzeugten, alles dieses bestätigt meine Meinung von dem Gebrauch des Wachses bey allen

---

manum intuenti / demum appareret; sed et cum ratione magna, ne / claritas colorum aciem offenderet veluti per / lapidem specularem intuentibus et e longinquo / eadem res nimis floridis coloribus austeritatem / occulte daret.“ Plinius, Liber 35, S. 78, 79, § 97. In der Ausgabe von Krönig/Winkler liegt ein Transkriptionsfehler vor, aus dem ein Übersetzungsfehler resultiert. Denn der „weiße Glanz“, das „album“ taucht in den alten Plinius-Ausgaben nicht auf. Der betreffende Kommentar der Ausgabe geht aber gar nicht davon aus, dass es sich um einen weißen Glanz bei der Lasierung handelt, denn so heißt es: In „§ 42 berichtet Plinius, daß Apelles durch Brennen von Elfenbein das Elfenbeinschwarz (*atramentum*) herstellte; es diente wahrscheinlich für die Lasurfarbe, mit der er seine Bilder überzog. [...] Es ist also durchaus denkbar, daß Apelles mit einer *dünnen Lasur* eine besondere Wirkung erzielte – jedenfalls zeigt diese Mitteilung, daß er eine verfeinerte Technik anwandte, die das Ergebnis seiner *Erfindungen* war.“ Plinius, Liber 35, Kommentar, S. 233.

<sup>1342</sup> De Piles 1699 (1969), S. 131.

<sup>1343</sup> Vasari, *Vite*, Bd. 1, S. 38, hier zit. nach Gombrich 1962, S. 53, Anm. 9.

<sup>1344</sup> Caylus 1768, 1769, hier Bd. 2, S. 48.

<sup>1345</sup> „Allein, dieses Verfahren hatte den Vortheil, daß der Glanz der Farben das Gesicht nicht beleidigen konnte, und daß es denen, die es von weitem betrachteten, vorkam, als wenn sie durch einen Talk sähen, und folglich war der Glanz der Farben sanft gemacht.“ Ebd., S. 49

Operationen der Malerey, sowohl bey Gemälden als bey Anwürfen. Diese letzte Stelle bestätigt auch den häufigen Gebrauch des Talkes bey den Alten. Sie brauchten ihn ohne Zweifel bey allen Dingen, die Durchsichtigkeit nöthig hatten, und auf deren Erhaltung man bedacht seyn musste.“<sup>1346</sup>

M. de Nauze zitiert zunächst ohne eigene Wertung die de Piles'sche Deutung<sup>1347</sup>, um dann seine interpretierende Übersetzung der Plinius-Stelle vorzulegen. Hierbei stellt er fest, dass der „zarte Firniß“ von Apelle, gerade „den Glanz der Farben mit einer neuen Stärke zurück“ geworfen und den „gar zu lebhaften Farben einen Schein der Dunkelheit“ gegeben hätte.<sup>1348</sup> *Austeritatem* übersetzt de Nauze mit Dunkelheit und verweist gleichzeitig auf die *claudef-glasses*, indem er bemerkt, dass der Firnis von Apelles gerade jenes ist, „was heut zu Tage die Gläser thun, womit wir manchmal die Gemälde bedecken. Sie vermehren die Harmonie der Farben, indem sie auf die schwachen spielen, und denen, die stark und schneidend sind, Mark verschaffen. Sie setzen die Gegenstände in eine Art Ferne, so wie es Plinius von dem Spiegelsteine saget, der bey den alten Griechen und Römern die Stelle der Fensterscheiben und des Spiegelglases vertrat.“<sup>1349</sup> Entscheidend ist, dass de Nauze, wenn er von dem „zarten Firnis“ spricht, der gerade einen „Schein von Dunkelheit“ geben würde, davon ausgeht, dass es sich um einen eingefärbten Firnis handelt, der wie der Einsatz der *claudef-glasses* die „Harmonie der Farben“ bewirke. Er geht davon aus, dass dieser Firnis durch das abschließende Überlagern der Bildfläche eine tonale Beschaffenheit besitze, die die Farbenharmonie des Kolorits bestimme. Damit bringt er die Eigenschaft des Firnisses mit derjenigen des Gesamttons in Verbindung.

Der Engländer Georg Turnbull (1698–1748) hebt in seiner Paraphrase der Plinius-Stelle in seinem *Treatise on Ancient Painting* von 1740<sup>1350</sup> hingegen besonders die Wahrnehmungsebene des Betrachters im Gegensatz zur Herstellungsebene des Künstlers hervor. Denn der Betrachter „came very near, and looked narrowly to his [Apelles] Pictures“. Der Firnis „gave them [den Bildern des Apelles] a charming Transparency at a due distance: It likewise render'd the Colouring wonderfully mellow“.<sup>1351</sup>

---

<sup>1346</sup> Ebd., S. 49.

<sup>1347</sup> „Die Alten, sagt Herr de Piles, hatten Firnisse, die ihren braunen Farben Stärke gaben, und ihr Weiß war weisser, als unseres, so, dass sie dadurch mehr Grade des Helldunkeln hatten, und gewisse Gegenstände mit Nachdruck und Wahrheit nachahmen konnten, als man mit Hülfe des Oels nicht thun kann.“ Nauze 1753 (1769), S. 90.

<sup>1348</sup> „Wenn er seine Werke geendiget hatte, so trug er einen sehr zarten Firniß darauf, der den Glanz der Farben mit einer neuen Stärke zurück warf, und seine Gemälde für Staub und Schmutz verwahrte, den man nicht unterscheiden konnte, wenn man ihn nicht genau in der Nähe betrachtete. Dies war zugleich ein vortrefliches Mittel, zu verhindern, daß allzu starke Farben die Augen nicht beleidigen möchten; man sahe durch den Firniß, wie durch einen durchsichtigen Schein, der die Gegenstände entfernt. Ferner gab eben dieses Geheimniß den gar zu lebhaften Farben einen Schein der Dunkelheit.“ Ebd., S. 97.

<sup>1349</sup> Ebd.

<sup>1350</sup> Turnbull 1740 (1971).

<sup>1351</sup> Ebd., S. 72. – Turnbull gibt das Originalzitat in seiner Anm. 14 an: „unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento in linebat ita tenui, ut id ipsum percussu claritates colorum excitaret custodiretque a pulvere & sordibus; admotum

Neben der Schutzfunktion sei der eingefärbte Firnis besonders dafür geeignet, so Turnbull, „to darken the too florid Colours, and to give them a certain Austerity.“<sup>1352</sup> Turnbull bleibt im Unterschied zu de Piles und Caylus der Überlieferung treu und stärkt das *austeritas*-Argument, das heißt auch er verbindet die Eigenschaft des Firnisses mit derjenigen des Gesamttons im Gemälde, sieht aber gerade durch das Dunkel des Firnisses ein Moment des Ernstes, der Strenge (*austeritas*) gegeben und interpretiert den Firnis als *modus*.

Eine neue Interpretation dieser Stelle findet sich bei Johann Heinrich Meyer in seinem Aufsatz *Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler vorzüglich nach dem Berichte des Plinius*. Zunächst charakterisiert er die von Apelles „eingeführte Lasierung“ als wichtige „Erweiterung der malerisch-technischen Mittel“, denn durch diese gab Apelles seinen Gemälden „jenen künstlichen bezaubernden Schein, den Farben die gefällige Milde und die höchst zarte, auf keinem andern Wege in solcher Vollkommenheit erreichbare Abstufung.“<sup>1353</sup> Meyer geht nicht von einem eingefärbten Firnis aus, sondern von einer abschließenden farbigen Lasur. Nachdem auch Meyer noch einmal ausdrücklich auf die Schutzfunktion hinweist und die Lasierung in ihrer Erscheinungsweise als „glänzend“ beschreibt, betont er, dass dies „nicht minder interessant [ist] als die noch ferner hinzugefügte Anmerkung, daß das Auge die Farben oder das Gemälde wie durch einen Spiegelstein erblicken sollte.“<sup>1354</sup> Der Zweck bestand vor allem darin, „überhaupt einen milden Schein, eine größere Übereinstimmung des Lichts und der Farben“ zu bewirken.<sup>1355</sup> In seiner Argumentation versucht Meyer zunächst die „abschließende Lasierung“ von Apelles mit aktuellen Techniken in Verbindung zu bringen und stellt die These auf, dass diese „dunkle“ Lasur mit Hilfe des Asphalts bereits bei den ‚Alten‘ erzeugt worden sein könnte, wie es die Neueren unternehmen.<sup>1356</sup> Meyer bringt nun dezidiert die Lasur des Apelles mit dem Ton in

---

intuenti demum adpareret: sed & tum ratione magna, ne claritas colorum oculorum aciem offenderet; veluti per lapidem specularem intuentibus e longinquo; & cadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.“ Zit. hier nach Ebd., S. 72, Anm. 14.

<sup>1352</sup> Ebd. – Darüber hinaus bezieht er sich auf die von Plinius überlieferte Stelle der Übertragung des Firnisses auf die Skulptur und konstatiert: „*Nicias* had likewise discovered a Varnish which was of great use to the Statuaries, as well as Painter, and had much the same effect in Painting, as hath been described.“ Ebd., S. 72.

<sup>1353</sup> Meyer zitiert die Plinius-Stelle in der eigenen Übersetzung: „«Wenn seine Gemälde vollendet waren, überzog er sie mit einer sehr feinen Schwärze, atramentum, die durch ihren Glanz die Schönheit der Farben noch erhob, das Gemälde vor Staub und Schmutz schützte und erst bemerkt werden konnte, wenn man es näher betrachtete. Er verfuhr aber darin sehr behutsam. Die Lebhaftigkeit der Farben sollte das Auge nicht beleidigen, und es sollte sie in der Entfernung wie durch einen Spiegelstein erblicken. Eben diese Schwärze sollte auch den zu hellen Farben unvermerkt mehr Ernst geben.»“ Meyer 1810 (1971), S. 57.

<sup>1354</sup> Meyer 1810 (1971), S. 57.

<sup>1355</sup> Ebd., S. 65.

<sup>1356</sup> „Es geht daraus hervor, daß Apelles auf oder über seine Malereien einen in hohem Grade dehnbaren, nach Willkür stärker oder schwächer aufzutragenden Firnis von dunkler Farbe zog, der ganz die Eigenschaft und Wirkung der in der Ölmalerei heutzutage angewendeten Lasurfarben, vorzüglich des Asphalts, hatte. Ob es sogar dieses Erdgeharz selbst, mit irgendeiner Art Öl oder Gumi vermischt, gewesen sei, läßt sich zwar nicht unumstößlich dartun, aber es ist nicht unwahrscheinlich, da die beschriebenen Wirkungen gerade diejenigen sind, welche wir auf den vortrefflichsten Ölgemälden der vorzüglichsten neueren Meister in diesem Teile der Kunst erreicht sehen.“ Ebd., S. 57.

Verbindung, indem er die dunkle „Lasierung“ mit dem Begriff der Mannigfaltigkeit als vielfarbig zu interpretieren sucht.<sup>1357</sup> Meyer geht davon aus, dass unterschiedliche Gemälde, die jeweils einen anderen „Charakter“ oder eine andere „Bedeutung des Gegenstandes“ zum Thema haben, auch mit einem anderen – zwar dunklen, aber – (bunt)farbigen Firnis versehen seien, der auch den jeweiligen Ton der Gemälde bestimme<sup>1358</sup>, denn „[s]o sehen wir, um durch Beispiele das Gesagte deutlicher zu machen etwa von Rembrandt oder vom Ferdinand Bol Bilder in sehr gelbem Tone gemalt, wo aber doch wieder durch die letzten endenden Lasuren eine alle Farben, alle Lichter mildernder Schein, eine dem Auge schmeichelnde Dämmerung über das Ganze ergossen ist. Adrian von Ostade, nebst einigen andern Meistern, hat hingegen Bilder geliefert, woran kein entschiedener Ton einer im allgemeinen übergreifenden Farbe wahrgenommen wird, deren stille Harmonie einzig durch den Überzug einer farblosen, bloß dunklen Lasierung bewirkt ist, und man die Gegenstände erblickt, ungefähr wie sie im schwarz unterlegten Spiegel erscheinen.“<sup>1359</sup> Die „Lasierung“ als Ton stellt einen die „Farben mäßigenden und vereinbarenden Überzug“<sup>1360</sup> dar, der, so Meyer, nicht etwa mit dem von Plinius gelieferten *austeritas*-Argument, sondern mit dem Harmonie-Argument in Verbindung steht. Die Lasur trägt zur Harmonie des Bildes bei, indem sie sich gerade als Ton im Bilde manifestiert, aber nur dann, wenn der „Charakter“ des Bildes mit dem jeweiligen Farbton der „Lasierung“ übereinstimmt. Er weist ihr also gerade jene Aufgabe zu, die der Gesamtton in einem Bild übernimmt. So betont auch Sulzer, dass die Eigenschaft einer farbigen Lasur, wenn sie über „ganze Massen“ gelegt ist, gerade darin bestehe, „eine vollkommene Harmonie zu geben.“<sup>1361</sup>

Auch Joshua Reynolds beschäftigte sich mit dieser Plinius-Stelle zunächst 1783 in *The Art of Painting of Charles Alphonse Du Fresnoy, with annotations by Sir Joshua Reynolds* und bezeichnet die Schlusslasur von Apelles als „a true“ und einen künstlerischen Effekt von „Glazing or Scumbling“, der auch von Tizian und anderen venezianischen Künstlern angewandt worden sei. Auch Correggio habe nach Reynolds das „Glazing“ angewandt, welches Apelles als Schlusslasur auftrug. Diese Schlusslasur von Apelles war für Reynolds eine „deep-toned brightness“.<sup>1362</sup> Später geht Reynolds davon aus, dass es sich bei der abschließenden dunklen Lasur keineswegs um eine „allgemeine Dämpfung“ des Kolorits handeln würde, sondern „seiner wohldurchdachten Brechung jener [vier] Farben nach dem Vorbild der

<sup>1357</sup> Siehe hierzu ausführlich das Kapitel: B V 4.3 Das Ende des *tonos* und dessen Abwertung – von der „Nullität“ bis zur „Unbedeutendheit“.

<sup>1358</sup> Meyer 1810 (1971), S. 65.

<sup>1359</sup> Ebd.

<sup>1360</sup> Ebd., S. 64.

<sup>1361</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 155.

<sup>1362</sup> *The Art of Painting of Charles Alphonse Du Fresnoy, with annotations by Sir Joshua Reynolds*, York 1783, hier zit. nach Gombrich 1962, S. 52. – Siehe auch Gage 1993 (2001), S. 37.

Natur.“<sup>1363</sup> Reynolds setzt die Vierfarbtheorie der Antike mit dem abschließenden Firnis in Beziehung und begründet die „Brechung“ dieser Vierfarben mit dem Firnis.

### 3.3.2 Praktische Anweisungen zur Erzeugung des Tons

Die zeitgenössischen Anweisungen an den Maler zur Erzeugung des Gesamttons im Bild erschöpfen sich im 18. Jahrhundert nicht allein in der Darstellung der Maltechnik (Grundierungs-, Farbauftrags- und Firnisfragen), sondern es werden auch praktische, mit ‚optischen Geräten‘ einzusetzende Empfehlungen überliefert, die insbesondere den Farbwert des Tons bestimmen helfen sollen.

Johann Georg Sulzer empfiehlt in seinem Artikel *Ton* in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, zunächst das Licht zu studieren, da es verschiedene Farben enthält. Er analysiert zunächst die verschiedenen Spielarten des farbigen Lichts, beispielsweise, dass ein rotes Licht bei „brennender Kohl“ entsteht, ein gelbes hingegen ist „wie das Licht der Sonne“. Betrachtet der Maler einen Gegenstand in der Natur, dann hat dieser durch das ihn umgebende Licht eine „eigenthümliche Farbe“, so dass der Gegenstand ein „anderes Colorit“ erhält.<sup>1364</sup> Nach dieser Beobachtung macht Sulzer folgenden pragmatischen Vorschlag zur Erzeugung des Gesamttons: „Man hänge ein gut, aber etwas hart gemaltes Gemälde in einem Zimmer an eine Wand etwas in Schatten. Gegen ihr über an eine Stelle, worauf eine helle Sonne scheint, setze man eine mit rothem, oder blauem, oder gelbem, oder weisem Taffet überzogenen Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemälde abprellen läßt, und bemerke jedesmal die Wirkung dieses Lichts auf das Gemälde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntniß der Tone kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieselben zu erreichen.“<sup>1365</sup>

Auf eine andere praktisch-physikalische Methode verweist Birgit Rehfus-Dechêne, die davon berichtet, dass die Maler beim Malen eines Gemäldes farbige Gläser vor die Leinwand hielten, um den gesuchten Gesamtton optisch zu erzeugen.<sup>1366</sup> Dieses Verfahren kannte auch Goethe, wenngleich er es im

---

<sup>1363</sup> Northcote 1818, hier, Bd. 1, S. 40, hier zit. nach Gage 1993 (2001), S. 37.

<sup>1364</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 541.

<sup>1365</sup> Ebd., S. 541f. – Interessanterweise präferiert Sulzer einen Firnis, der „durchsichtig und ohne Farbe seyn“ solle, d. h. die Erzeugung des Gesamttons ist bei ihm ausschließlich über den Farbauftrag geführt resp. über eine Lasur, die über „ganze Massen“ aufgetragen, „eine vollkommene Harmonie“ geben kann. Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 235–237 (Artikel Firnis); Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 155 (Artikel Laßiren).

<sup>1366</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 46. – Ein anderer Gebrauch der farbigen Gläser wird von Giovanni Lorenzo Bernini berichtet, der Brillen mit verschiedenfarbigen Gläsern zur Objektivierung und Prüfung von Kunstwerken nutzte. So berichtet Paul Fréart de Chantelou in dem Tagebuch über die Reise Berninis nach Paris im Jahr 1665: „Es gibt für den Künstler nur zwei Mittel, sein Werk kritisch zu beurteilen: entweder sieht er es eine Zeitlang überhaupt nicht an, oder er betrachtet es, falls er keine Ruhe dazu hat, durch Brillen, die seine Farbe ändern, die es vergrößern oder verkleinern: dadurch wird es dem Auge des Meisters gewissermaßen entfremdet und das Experiment kann bis zu dem Punkt fortgesetzt werden, wo die Illusion der Selbstzufriedenheit schwindet und das eigene Werk wie das eines andern vor uns steht.“ Chantelou 1919, S. 103, 110. – Die Prüfung des Kunstwerks „heißt hier, mit *anderen* Augen das *eigene* Werk sehen.“ Gockel 2001, S. 20f.



Zusammenhang seiner Kritik des Tons anführt.<sup>1367</sup> Nach Goethe habe das Gemälde „eine Art Nachtbeleuchtung, eine Steigerung, aber zugleich Verdüsterung der Plusseite und eine Beschmutzung der Minusseite.“<sup>1368</sup> Ein weiteres technisches Hilfsmittel war der so genannte *Claude-Lorrain-Spiegel* (die *claudef-glasses*), mit Hilfe dessen man die natürlichen, in der Natur vorkommenden Farben in abgeschwächte Tonwerte umwandeln konnte. Durch ihre getönte, konvex geschliffene Krümmung komprimierten sie den Landschaftseindruck im Spiegel, der sich atmosphärisch in Farbeindrücken veränderte.<sup>1369</sup>

Auch Thomas Gainsborough hatte in den 1780er Jahren einen Apparat entwickelt, mit dessen Hilfe er unterschiedliche tonale Farbwerte erzeugen und wahrnehmen konnte. Dieser Apparat war ein „ca. 1,20 m lange[r] Guckkasten, in dem man durch eine Vergrößerungslinse mit Ölfarbe bemalte Glasbilder betrachten konnte. Die erhaltenen, im Victoria & Albert Museum, London, aufbewahrten Bilder zeigen eine ganze Reihe jeweils harmonisch wirkender, lichtvoller farbiger Atmosphären in kühlem Blau, Grau-Grün und warmen Rottönen. Diese auf einen Ton abgestimmten Farblichtatmosphären ließen sich dadurch variieren, daß hinter die Glasbilder mit farbiger Seide bespannte Rahmen gesteckt wurden. Zudem konnte die jeweilige Kombination von Glasbild und farbiger Seide in verschiedenen Entfernungen von der Lichtquelle, einer Reihe ganz hinten im Kasten angebrachter Kerzen oder Lampen, betrachtet werden. Gainsborough hatte so im Grunde eine systematische Untersuchung der von Gilpin zu etwa derselben Zeit beschriebenen farbigen Lichttöne als Äquivalente farbige Erscheinungen in der Natur vorgenommen. Die Lichtfarben konstituierten dabei eine Raumatmosphäre, ohne daß Tiefenräumlichkeit oder eine Linearperspektive zum Tragen kommen.“<sup>1370</sup>

### 3.4 Der Gesamtton im Bild – Ein Resümee

Ausgehend von den Gemälden von Schmidt ist für die klassizistische Malerei ein Gesamtton zu konstatieren, der anhand des Hektor-Bildes naturwissenschaftlich verifiziert werden konnte. Bei diesem Gesamtton handelt es sich keineswegs um eine optische Erscheinung, die durch Alterungsprozesse

<sup>1367</sup> Siehe hierzu das Kapitel: B V 4.3 Das Ende des *tonos* und dessen Abwertung – Von der „Nullität“ bis zur „Unbedeutendheit“.

<sup>1368</sup> Goethe, *Farbenlehre*, Bd. 1, S. 304, Paragraph 892. – Siehe zur Goethe'schen Kritik weiter unten.

<sup>1369</sup> Gombrich 1977 (1986), S. 64f.; auch bei Reffus-Decène 1982, S. 46, Anm. 122; Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 1, S. 28; Sack 2005, S. 84. – Beispielsweise empfahl Thomas Gray den Gebrauch: „I fell down on my back across a dirty lane, with my glass open in one hand, but broke only my knuckles, staid nevertheless, and saw the sun set in glory.“ Gosse 1902, S. 253. – Es gab im späten 18. Jahrhundert schon kritische Stimmen gegen das *claudef-glass*, ein „Plädoyer für ein positiv verstandenes, natürliches Sehen“ (Gockel 2001, S. 210) zu halten: So beispielsweise von William Gilpin: „In general, I am apt to believe, that the merit of this kind of modified vision [das *claudef-glass*; B. G.] consists chiefly in its novelty; and that nature has given us a better apparatus, for viewing objects in a picturesque light, than any, the optician can furnish.“ Gilpin 1789, S. 124, hier zit. nach Gockel 2001, S. 210. – Am ausführlichsten Maillet 2004.

<sup>1370</sup> Gockel 2001, S. 211.

entstanden ist – wenngleich der tatsächliche, originale Farbwert des Tons heute nicht mehr hinreichend oder qualifiziert benannt werden kann –, sondern um ein substantielles Charakteristikum klassizistischer Koloritgestaltung in toto. Es zeigte sich, dass der Gesamtton aus phänomenologischer Sicht als ein Tiefen- und zugleich Oberflächenphänomen zu fassen ist, der sich durch das *gleichmäßig flutende Farbenlicht* sowie die *Modellierungshelle* und das *Modellierungsdunkel* zu einem *Ausgleichston* formiert und jeden Bunt- und Neutralwert durchdringt. Hierdurch erhält er das typisch Sphärische, das eine Trübung bewirkt, die wie ein Farbschleier respektive Farbnebel aufgelagert erscheint. Seine koloritgestalterische Funktion liegt in der Konstitution der Bildeinheit begründet, das heißt der Vereinheitlichung, Zusammenbindung und Harmonisierung des Bildorganismus.

Zudem ist der Gesamtton kolorithistorisch nicht isoliert zu sehen, denn ohne die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels* über den Zwischenschritt des *idealischen Helldunkels* vermochte er nicht in die Bildwelt zu dringen. Auf maltechnischer Ebene zeigte sich, dass der Ton ein genuin künstlerisches Gestaltungselement darstellt, dessen Erzeugung nur durch verschiedene maltechnisch aufeinander folgende Schritte gelang. Hierbei spielen die farbigen Grundierungen, die dünnen Buntfarblasuren ebenso eine gewichtige Rolle wie der tatsächlich eingefärbte Endfirnis. Zudem fanden sich neben den verschiedenen maltechnischen Anweisungen der Zeit zur Erzeugung des Tons auch praktische Anweisungen, deren Ziel hauptsächlich in der Bestimmung des jeweiligen Farbwertes des Tons lag. Mit dem Interesse an antiker Farbgestaltung rückte auch die Überlieferung der abschließenden Lasur von Apelles in den Blickpunkt, die zunächst interpretiert und schließlich zur Nachahmung bereitgestellt wurde. Daher ist der eingefärbte Firnis in der klassizistischen Malerei als Ausdruck der Antikenrezeption zu bewerten.

#### 4. Der „TONON der Griechen ...“ – Der Gesamtton im theoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts

Im Folgenden ist zu zeigen, dass der von Plinius überlieferte *tonos* der antiken Malerei in die theoretischen Reflexionen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts Eingang gefunden hat und dort als ein viel und kontrovers diskutiertes Paradigma antiker Malerei gesehen wurde. Man versuchte den antiken *tonos* zu interpretieren und empfahl ihn den Zeitgenossen zur Nachahmung. Auch wenn sich die Argumente und Grundaussagen der Autoren des 18. Jahrhunderts oftmals wiederholen, sind doch jeweils unterschiedliche Akzentuierungen erkennbar.

##### 4.1 Die Antike als Vorbild: Die Entdeckung des *tonos* und seine Interpretation – Vom *Accord* bis zur *Mannigfaltigkeit*

Konnte bereits bei der Vierfarbinterpretation gezeigt werden, dass Alexander Baumgarten (1714–1762) unter dem Primat der Schönheit eine reduktive Farbverwendung forderte und sich der von Plinius vorgenommenen Unterteilung in *colores floridi* und *colores austeri* anschloss, so unternimmt er dies auch beim *tonos*-Begriff: Denn um den einheitlichen Grundton (*tonos*) zu erhalten, sind „*colorum commisurae ac transitus*“ und „*affectata*“ zu vermeiden. Baumgarten lehnt wie Plinius und Cicero eine blühende Farbigkeit ab und verbindet den *tonos*-Begriff mit *austeritas*.<sup>1371</sup>

Der Archäologe, Kunstschriftsteller, Sammler und Autor Comte de Caylus (1692–1765) begreift *tonos* in seinen *Anmerkungen über einige Kapitel des 35. Buchs des Plinius* von 1752, wie Birgit Rehfus-Dechône bemerkte, schon als „Gesamtton, Tonart oder Modus“, denn er übersetzt ihn mit „*ton d'un tableau, la force, la chanterelle plus ou moins haute*“.<sup>1372</sup> Caylus übersetzt zunächst *splendor* mit „Glanz“ und „Schein“ und setzt *tonos* mit *splendor* gleich, denn *splendor* sei gerade „ein schwaches und über alle Theile ausgebreitetes Licht, welches nicht das Licht ist, das aber doch Glanz verursacht.“ Es sei ein „Mittellicht, welches in den Halbtinten herrschet“: letztlich also der „*Accord*“, die „*Luft*“, „Theile welche“ dem Mittellicht „Werth verschaffen, und folglich das große Licht glänzen lassen.“ So gelangt er zu seiner Gleichsetzung: „Dieser Glanz, dieser Schein, der sich zwischen dem Schatten und dem Lichte findet, wurde *tonos* genannt; dies ist es, was wir den Ton eines Gemähltes, die Stärke, die mehr oder weniger hohe Tonhaltung nennen. Dieser Ausdruck ist von der Musik hergenommen. Man versteht nach einer gewissen Vergleichung die grössere oder geringere Stärke darunter, nach welcher das Werk gestimmt ist; und Harmoge nennen sie das, was wir durch den Uebergang und durch die Vereinigung

---

<sup>1371</sup> Baumgarten § 692, S. 460; siehe auch Lersch 1981, Sp. 221; Rehfus-Dechône 1982, S. 46.

<sup>1372</sup> Franz. Ausgabe hier zit. nach Rehfus-Dechône 1982, S. 45. Die deutsche Übersetzung von Johann Georg Meusel (1743–1820) bestärkt nun den *modus*-Gedanken.

der Farben ausdrücken.“<sup>1373</sup> Caylus unternimmt also eine mehrfache Gleichsetzung: *tonos* sei zugleich die „Luft“, das „Mittellicht“ und der „Accord“. In dem Moment, in dem Meusel „ton“ mit „Tonhaltung“ übersetzt – darauf machte schon Birgit Rehfus-Dechéne aufmerksam –, ist der *modus*-Gedanke des *tonos* bestärkt. Wenn *tonos* mit dem Begriff „Accord“ synonym gesetzt wird, ist seine Herleitung aus der Musiktheorie offenkundig. *Harmogé* hingegen ist das, was „durch den Uebergang und durch die Vereinigung der Farben“ entsteht und ist bei Caylus noch nicht an den Ton angeschlossen.<sup>1374</sup>

M. de Nauze begründet hingegen mit dieser Plinius-Stelle die „Anfangsgründe des Helldunkels“ in der Antike und interpretiert *tonos* in seinen *Abhandlungen von der Art, mit der Plinius von der Malerei gehandelt hat* von 1753 als den „Ton der Farben“, der aus den Buntwerten und nicht aus den ‚Unfarben‘ Schwarz und Weiß hergeleitet und der abermals als „Accord“ bezeichnet wird. „Es findet also weder bey dem blosen Weiß, als der ersten Grenze des Lichts, noch bei dem blosen Schwarz als der äusersten Grenze des Schattens statt, und es wechselt stufenweise zwischen den beyden Gränzen ab.“<sup>1375</sup> Zwar betont de Nauze, dass man dem „Ton der Farben“ (*tonos*) „den Namen Accordes“ gab, jedoch wird bei de Nauze im Gegensatz zu Caylus nun der *harmoge*-Begriff durch den des „Accordes“ ersetzt. Gerade der *tonos* ist als „Ton der Farben“ der „Accord“; er übernimmt also gerade jene Aufgabe der „Vereinigung“ und der „Uebergänge“, die Caylus dem Begriff *harmogé* zuvor zugesprochen hatte. Bei beiden ist jedoch die Herleitung aus der Musiktheorie enthalten, und der *tonos* dient der Übereinstimmung und Vereinigung des Bildganzen.

Bei Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) findet sich ein erster Ansatzpunkt zum *tonos* im vierten Buch seiner *Betrachtungen über die Mahlerey* von 1762. Hier verweist er lediglich in Hinblick auf den Harmoniegedanken und die Übertragbarkeit auf die aktuelle Malerei und auf den Ton.<sup>1376</sup> Eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem *tonos* erfolgt erst in seiner 48. Betrachtung *Von den Mittelfarben überhaupt*.<sup>1377</sup> Ausgehend von der „Zauberey der Farben“ bei den Niederländern, die den „Schmelz (*fonte*) der Farben und eine gewisse Durchsichtigkeit“ verwendet hätten, lautet seine These zum *tonos*:<sup>1378</sup> „Vielleicht geben uns sämmtliche Mittelfarben den TONON der Griechen.“<sup>1379</sup>

---

<sup>1373</sup> Caylus 1768, 1769, Bd. 2, S. 14-36, hier S. 27. – Vgl. auch Rehfus-Dechéne 1982, S. 45.

<sup>1374</sup> Ebd.

<sup>1375</sup> Nauze 1753 (1769), S. 74-152, S. 96. – Vgl. auch Rehfus-Dechéne 1982, S. 46.

<sup>1376</sup> So äußert Hagedorn im vierten Buch (*Die Farbengebung*) in seiner 45. Betrachtung *Von der Farbengebung, dem Verständnisse des Hellen und Dunkeln und des darunter begriffenen Lichtes und Schatten überhaupt*: „Gleichwohl haben schon die klugen Griechen, wie unsere Zeitgenossen, zum Behuf der Harmonie des Ganzen, auch in der Lehre von der Farbengebung von einem Ton geredet, dessen Misklang die Anmuth der schönen Zeichnung wieder vernichten kann.“ Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 640.

<sup>1377</sup> Siehe hierzu auch Rehfus-Dechéne 1982, S. 47f.

<sup>1378</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 679. – Diese Bezugnahme auf die Altniederländer ist ein ganz persönliches Anliegen Hagedorns, da er selbst insbesondere flämische und holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts sammelte. Seine

Für Hagedorn sind zwei Mittel für die Konstitution des *tonos* unabdingbar: zum einen die Mittelfarben selbst, die für ihn gleichzeitig im „Halbschatten und Widerscheinen“ gegeben sein müssen, und zum anderen „die Mässigung des Lichtes und des Schattens nach der Luftfarbe und Haltung, auch wo die eigentlichen vermischten Grenzen des Lichtes und des Schattens mit ins Spiel kommen“.<sup>1380</sup> Alle müssen „einstimmig einander helfen“, um den *tonos* zu evozieren. Die Bedeutung der Mittelfarben steht in der Folge von de Nauzes Interpretation, da die Farb- beziehungsweise Buntwerte selbst den Ton mitbegründen und nicht alleine an die Unfarben von Schwarz und Weiß gekoppelt sind. Mittelfarben sind für Hagedorn die „Farben der Übergänge“, das heißt diejenigen Farben, die wie beim Regenbogen ineinander übergehen.<sup>1381</sup> Gerade diese Mittelfarben zeigen „die Stufen angenehmer Verhältnisse“, die nicht nur „wegen der Brechung der Farben“, sondern „auch wegen der Harmonie im Ganzen“ gerade jenes sind, was Plinius mit *tonos* bezeichnete.<sup>1382</sup> Der Ton dient bei Hagedorn als Erzeugungsmittel der Bildharmonie, ist aber noch kein Ausdrucksträger.

Der Berliner Akademiedirektor Andreas Riem (1749–1814) erweitert in seiner Abhandlung *Über die Malerei der Alten – Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst* von 1787 die de Nauze'sche These.<sup>1383</sup> Er sieht gerade in dieser Plinius-Stelle den Beweis für das bereits existierende Helldunkel der Griechen und nicht – wie de Nauze – nur die „Anfangsgründe“ gelegt: „Man erfand das HELLDUNKEL, oder die Lichter und Schatten, den TON, und die SCHMELZUNG der Farben, die ARMOGE der griechischen Künstler.“<sup>1384</sup> An anderer Stelle deutet er die Erfindung des Tons und die Schmelzung der Farben als die Fähigkeit für „Rundung“ und das „Leben geben[de]“, worin er folglich Plastizität begründet sieht.<sup>1385</sup>

---

Sammlung beherbergte darüber hinaus einen zweiten Schwerpunkt auf deutsche und französische Kunst des 18. Jahrhunderts.

<sup>1379</sup> Ebd. – Die These der Mittelfarben setzt sich sowohl von derjenigen George Turnbolls ab, der den *tonos* als Mittellicht („Middlelight“) interpretiert, als auch von derjenigen Durands, der ihn als Halbschatten im Gemälde begreift. Hagedorn erwähnt beide. Ebd.

<sup>1380</sup> Ebd.

<sup>1381</sup> Ebd., S. 680. – Hagedorn unterscheidet zwischen gebrochenen Farben und Mittelfarben. Für die Mittelfarben gibt es im 18. Jahrhundert verschiedene Termini, die alle das gleiche meinen: halbe Farben, gemischte Farben, Mezzatinten (Mezzatinta), demi-teinte oder einfach Tinten. Hierzu auch Rehfus-Dechêne 1982, S. 48. – Johann Georg Sulzer betont ausdrücklich, dass Mezzatinta in seiner Zeit „überhaupt gebraucht [wird], jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrücken“, obwohl es auch Differenzierungsmöglichkeiten des Begriffes gab und gibt. Eine engere Definition der Mezzatinta, die aber sowohl „so unbestimmt“ als auch nicht wirklich gebräuchlich und vereinzelt ist, merkt er dennoch an: „Diejenigen aber [...] verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 395.

<sup>1382</sup> Hagedorn 1762 (1997), Bd. 2, S. 688f.

<sup>1383</sup> Riem 1787.

<sup>1384</sup> Ebd., S. 84. – Obwohl Birgit Rehfus-Dechêne Riems Ausführungen nicht ausdrücklich benennt, verweist sie doch darauf, dass man die Pliniusstelle nicht als „antikes Testament des Helldunkels“ bewerten darf und bemerkt, dass der Versuch einiger Klassizisten darin lag, den Nachweis für die Existenz aller „Formen des Helldunkels“ in der Antike zu liefern. „Beispielsweise Nauze und Caylus vertreten in ihrer Stellungnahme zu Plinius gegen Perrault und de Piles die Meinung, die Antike habe, wie Plinius' Text zeige, beide Arten des Helldunkels gekannt, das relieferzeugende und das andere, das „in der Austheilung groser Massen (besteht), wovon einige hell, andere dunkel sind, die sich so vereinigen, daß sie sich auf eine unvermerkte Art an ihren Enden durch eine unendliche Anzahl verschiedener Nuancen vermischen, die also dadurch die

Aloys Ludwig Hirt (1759–1839) stellt in seiner Abhandlung *Ueber die Malerei der Alten – Dritte Abhandlung: In welchem Umfange besaßen die Alten die Kunst zu malen?*<sup>1386</sup> zunächst folgende Frage, die Ausgangspunkt seiner Interpretation der Plinius-Stelle ist: „Ob bei ihren [den Alten] Gemälden eine bestimmte Beleuchtung angenommen ward: und ob die Lichter, Schatten, Mitteltinten, Reflexen u. s. w. streng in dem Tone der angenommenen Beleuchtung ausgeführt wurden?“<sup>1387</sup> Hirt macht bereits auf die Probleme der Originalität, der Authentizität und der Anschaulichkeit aufmerksam, denn anders als bei der antiken Architektur und Skulptur seien die erhaltenen antiken Malereien „nur sparsam, nur aus einer, und zwar späteren Epoche, und meistens in einem sehr degradirten Zustande auf uns gekommen. [...] Nicht ein einziges Staffeleigemälde ist gerettet.“<sup>1388</sup> Wenn erstmals die Griechen Licht und Schatten in den Farben unterschieden hätten, so müssten – und hier nähert sich Hirt an Hagedorn an – „von selbst auch die Mittelfarben, welche den Übergang von dem Lichte in den Schatten bezeichnen, und ohne welche weder Licht als Licht, noch Schatten als Schatten erscheinen, vorhanden seyn.“<sup>1389</sup> *Harmogé* ist daher für Hirt in der Malerei der Antike die „richtige Verschmelzung und Vertreibung der Farben in den Übergängen“ unter Zuhilfenahme der Mitteltinten.<sup>1390</sup>

Um nun aber *tonos* zu erklären, etabliert Hirt die einfache Formel, mit der er sich in die Tradition von Comte de Caylus stellt, dass *splendor* (Glanz) zu Licht und Schatten hinzukam und dass *splendor* somit

---

Augen der Zuschauer ein Ruhepunkt werden und die Würkung des Ganzen zusammen verursachen' [de Nauze].“ Reffus-Dechéne 1982, S. 46. – Anton Raphael Mengs geht ebenfalls davon aus, dass in der Antike das Helldunkel schon existiert hätte, zwar nicht das „idealische“, aber das „nachahmende“. Mengs unterscheidet zwischen dem an die reine Naturnachahmung gebundenen Helldunkel und dem aus dem Geist des Malers entsprungenen „idealischen Helldunkel“, das gerade nicht an die Natur gebunden ist: „Die Alten hatten meiner Meinung nach nicht so richtig Begriffe von dem Helldunkel, als wir; sie besaßen nicht das Idealische, sondern nur das zur Nachahmung Erforderliche. Durch einen täuschenden Effekt, wie durch eine Wahrheit, auf die Einbildungskraft der Zuschauer wirken, kann man nur mittelst eines sehr richtigen Helldunkels, welches die Alten nicht besaßen. Sie hatten folglich nicht das Idealische, sondern nur eine zur Nachahmung der Natur hinreichende Genauigkeit in ihrer Gewalt.“ Mengs 1843, 1844, Bd. 1, S. 182. – Auch Johann Georg Sulzer geht davon aus, dass die Antike das Helldunkel (bei ihm *Haltung*), schon gekannt habe und benennt als Erfinder Apollodorus im Anschluss an Plutarch. Siehe Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 318 (Artikel *Mahlerey*).

<sup>1385</sup> Die Schmelzung der Farben versucht er an das Naturphänomen des Regenbogens zu koppeln, denn so wie der Regenbogen die Farben „schmelzt“, macht es gleichsam der Maler. Riem 1787, S. 127.

<sup>1386</sup> Die Abhandlung ist Teil einer Vorlesungsreihe, die Hirt nach seiner Rückkehr von Rom nach Berlin an der Königlichen Akademie der Wissenschaften gehalten hat. Hirt 1802 (1805), dritte Abhandlung. – Die Abhandlungen *Über die Malerei der Antike* haben in der Forschung nur vereinzelt Niederschlag gefunden, so beispielsweise bei Reffus-Dechéne 1982, S. 48 mit einem Satz; Dittmann 1987, S. 266.

<sup>1387</sup> Hirt 1802 (1805), dritte Abhandlung, S. 158. – Nach dem antiken Entwicklungsmodell von Anfang, Höhepunkt und Verfall deutet er die Beobachtungen von Plinius auf die Neuzeitliche Malerei und bemerkt, dass bis ins 15. Jahrhundert die Neuere Malerei beispielsweise eines Giotto ebenfalls auf Licht und Schatten verzichtet hätte. Die Frage nach dem „Gebrauch der Perspektive“ und auf die Gruppierung „in die Tiefe nach verschiedenen Planen“ soll hier keinerlei Beachtung finden. Ebd.

<sup>1388</sup> Ebd., S. 155f. – Hirt meint an dieser Stelle die „Mauergemälde“, die in Herkulaneum und Pompeij entdeckt wurden. Zwar erwähnt er auch die Vasenmalerei, betont aber ausdrücklich, dass sie für den vorliegenden Zusammenhang als untauglich zu bewerten ist, da diese „Zeichnungen bloss in Umrissen besteht, so geben sie uns in Beziehung einer vollständigen malerischen Darstellung nur einseitige Ansichten.“ Ebd., S. 156.

<sup>1389</sup> Ebd., S. 164.

<sup>1390</sup> Ebd.

identisch mit *tonos* sei. Damit geschieht bei Hirt abermals eine Synonymisierung von Ton und Glanz.<sup>1391</sup> Seine Deutung und Definition von *tonos* lautet: „unter Ton läßt sich somit nichts anderes verstehen, als die Modification der Licht- und Schattenparthien zusammen, welche theils von der Wahl der Beleuchtung, theils von der Wahl der vorragenden Farben entsteht. Licht und Schatten mischen ihre Tinten darnach: und dementsprechend kann jedes Gemälde seinen ihm eigenen Glanz, oder Ton, der über das Ganze herrschend ist, erhalten.“<sup>1392</sup> Ausdrücklich weist Hirt aber darauf hin, dass weder die Mittelfarben noch die ‚Wiederscheine‘ den *tonos* bilden, womit er sich wieder von Hagedorn entfernt.<sup>1393</sup> Der von Sulzer am deutlichsten formulierte Charakter-Begriff, hergeleitet vom *modus*-Begriff (siehe hierzu weiter unten), wirkt bei Hirt weiter, denn der Ton kann „blühend, oder ernst; dunkel, oder hell; glühend oder matt, in’s Röthliche, oder Gelbliche, in’s Bläuliche, oder Gräuliche spielen [...]: er kann warm, oder kalt; streng, oder erheiternd für’s Auge sein.“<sup>1394</sup> Hirt interpretiert nun historisch aus der Entwicklungsgeschichte der Malerei heraus den *tonos* als *Maximum* und *Summum* in der Farbgebung, denn es mussten erst „Licht, Schatten und Mittelfarben [...] vorhanden seyn, ehe das Auge das *feinere Gefühl*“<sup>1395</sup> des Tons, der so mannigfaltig über den Erscheinungen der Natur verbreitet ist, haben, und der Künstler ihn mit bestimmter Absicht in seine Gemälde einführen konnte. Im Kreise der Farbgebung war der Ton das letzte“ – im Sinne des *finito* – und somit das *Summum* für Hirt.<sup>1396</sup> Hirt kommt zu folgendem Ergebnis: „Erstlich: dass die Alten eine bestimmte Beleuchtung bey ihren Gemälden annahmen. Zweytens: dass sie aber diese Beleuchtung keineswegs dem Zufall überliessen, sondern jedes Gemälde absichtlich nach, oder aus einem bestimmten Ton zu malen strebten. Drittens: dass sie mit Sorgfalt auf Verschmelzung der Farben in den Uebergängen wachten, um das Schneidende zwischen Licht und Schatten zu vermeiden, und hierdurch, und durch den Ton, eine

<sup>1391</sup> „Diesen Glanz nannten sie Ton; er ist etwas verschiedenes von dem Lichte, und ist zwischen dem Lichte und dem Schatten.“ Ebd. – Für Hirt ist *splendor* selbst nicht vom Licht abhängig, er besitzt zu diesem auch keine Affinität, wie der Wortgebrauch vermuten lässt. Das Gleichsetzen von *splendor* und *tonos* beruht bei Hirt auf einem Bezugs- bzw. Lesefehler. Hirt zitiert die Textstelle wie folgt: „Endlich erhob sich die Kunst, und erfand das Licht und den Schatten, wodurch sich die verschiedenen Farben wechselweise belebten. Dann kam der Glanz hinzu, den man mit dem Lichte nicht als einerlei annehmen muss: jenen, weil er zwischen dem Lichte und dem Schatten war, nannten sie Ton: die Verschmelzung und Uebergänge der Farben aber, Harmonie.“ In seiner Anmerkung zitiert er den Originaltext der Plinius-Ausgabe des 18. Jahrhunderts, der sich von der Krönig-Ausgabe unterscheidet: „[...] Deinde adjectus est splendor, alius hic, quam lumen: quem quia inter hoc et umbram esset, adpellaverunt tonon; commissuras vero colorum et transitus, harmogen.“ (Ebd., S. 163). Damit bezieht Hirt das „quem“, das er mit „jenen“ übersetzt, sowohl auf den vorherigen Satz, auf „splendor“, als auch auf das am Ende des Satzes stehende „tonon“. Das „quem“ bezieht sich aber ausschließlich auf den Ton und würde wörtlich heißen ‚welcher was zwischen diesem (‚hoc‘, gemeint ist ‚lumen‘) und den Schatten ist, nannten sie Ton‘.“ Anders hingegen die Stelle in der Plinius-Ausgabe, die sich von der Krönig-Ausgabe unterscheidet, denn dort ist, neben anderen Änderungen, das ‚hoc‘ durch ‚haec‘ ersetzt und bezieht sich somit neu auf ‚splendor‘ und ‚lumen‘, so dass der *tonos* in der heutigen Ausgabe zwischen Glanz, Licht und Schatten, also zwischen allen dreien steht.

<sup>1392</sup> Hirt 1802 (1805), dritte Abhandlung, S. 164.

<sup>1393</sup> Die ‚Wiederscheine‘ „gehören zu den Übergängen und Mittelfarben“ und nicht etwa zum Ton. Ebd., S. 164.

<sup>1394</sup> Ebd.

<sup>1395</sup> Hervorhebung der Verf.

<sup>1396</sup> Hirt 1802 (1805), dritte Abhandlung, S. 165.

harmonische Haltung in's Ganze zu bringen.“<sup>1397</sup> Nachdem Hirt zu zeigen versuchte, dass *tonos* identisch mit *splendor* sei, kann der Ton nicht identisch mit *harmogé* sein, er nimmt aber Anteil an der „harmonischen Haltung“ des Bildganzen.

Interessanterweise nimmt Hirt nun eine Verbindung des *tonos* mit der antiken Vierfarbmalerei vor. Er listet verschiedene Rotpigmente auf und betont, dass das „beste“ Rot dazu gedient habe, „um den Ton in einem Gemälde zu geben“, und fügt in Klammern „*ad splendorem*“ hinzu. Dieses Rot gehört bei Hirt zu den vier Farben der Antike, und neben der wiederholten Gleichsetzung von *tonos* und *splendor* wird bei ihm das Rot für den *tonos* konstituierend.<sup>1398</sup>

Eine weitere Verschiebung der *tonos*-Deutung vollzieht Johann Heinrich Meyer in seinem Aufsatz *Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders griechischer Maler vorzüglich nach dem Berichte des Plinius*, der in Goethes *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* aufgenommen wurde.<sup>1399</sup> Meyer ist der Erste und Einzige, der den *tonos* der ‚Alten‘ an einem existierenden Bildbeispiel zu manifestieren sucht.<sup>1400</sup> Für ihn ist die in Pompeji entdeckte *Aldobrandinische Hochzeit* paradigmatisch, ein römisches Werk, das nun für die Interpretation der Malerei der Griechen herangezogen wird und das Meyer, da es „schon bekannt“ ist, lediglich auf „Kolorit, Ton und Harmonie, die vom Künstler angewendeten Farben, [und] die Behandlung“ hin untersucht.<sup>1401</sup>

Meyers Hauptanliegen ist die weitergehende Interpretation des antiken *tonos* als originäre Buntfarbigkeit, die bei seinen Vorgängern mehrfach dargestellt wurde, die Meyer aber als das entscheidende Faktum seiner Ausdeutung zum *tonos* sieht. Der *tonos* der Antike ist für ihn „eine vorherrschende Farbe oder durchgehender Schein von einerlei Farbe“ oder kurz und prägnant: der „Farbenton“. Auch in seiner Interpretation ist er ein „wirklich nützlicher und nötiger Kunstbehelf zur

---

<sup>1397</sup> Ebd.

<sup>1398</sup> Ebd., S. 172

<sup>1399</sup> Meyer 1810 (1971).

<sup>1400</sup> Ernst Strauss findet in den Aufsätzen von Johann Heinrich Meyer (den oben genannten und den ebenfalls in den *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre* erschienenen Aufsatz *Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst*) die „frühesten Ansätze zum Entwurf einer [wissenschaftlichen] Farbgeschichte“. Ernst Strauss betont die „individuellen Beobachtungen“ Meyers „an der Farbgebung selbstgesehener Originale“ im Gegensatz und Unterschied zu den „pauschalen Bemerkungen über das Kolorit einzelner Werke“ bei Winckelmann und Mengs. Darüber hinaus liegt das grundlegende Interesse Meyers darin, das „quantitative und qualitative“ Verhältnis von Farbe und Helldunkel zu bestimmen. Zwar „hatte die traditionelle Kunsttheorie schon seit Leonardo Kolorit und Helldunkel als Medien der Malerei aufeinander bezogen; die Ansicht aber“, so die Argumentation von Ernst Strauss, „daß der Grad und die Art ihrer wechselseitigen Durchdringung den anschaulichen Charakter der neuzeitlichen Malerei weitgehend bestimmt und je nach Länder, Schulen und Meistern beständig verändert, findet sich zum ersten mal, wenngleich auf naive Weise bei Meyer ausgesprochen. Sie führt ihn gelegentlich zu auffallend vorzeitigen Feststellungen allgemeiner koloristischer Stilmerkmale [...]. Daß darüber hinaus seiner – freilich äußerst summarischen – Auswahl der Werkbeispiele schon die Vorstellung einer chronologischen Entwicklung der Bildfarbe und des Helldunkels, im Einklang mit dem ‚notwendigen Gang der Malerei‘ zugrunde liegt, ist nicht zu verkennen.“ Strauss, *Koloritforschung* (1983), S. 335.

<sup>1401</sup> Meyer 1810 (1971), S. 63.



Erzweckung der harmonischen Anmut.“<sup>1402</sup> Sowohl der Harmonie- als auch der *modus*-Gedanke sind enthalten. Entscheidend für seine *tonos*-Ausdeutung ist die Feststellung und Hervorhebung eines vorherrschenden „violetten Ton[s]“ im Kolorit der *Aldobrandinischen Hochzeit* „zum Zweck einer fröhlich harmonischen Wirkung des Ganzen“.<sup>1403</sup> Dass die Buntwerte selbst den *tonos* der ‚Alten‘ konstituieren, sucht Meyer im Unterschied zu seinen Vorrednern über den Begriff der *Mannigfaltigkeit* zu begründen. Er kritisiert die koloristische Gestimmtheit des Tons seiner Zeitgenossen – womit er schon in die Nähe Goethes<sup>1404</sup> und Schlegels (siehe unten) rückt – und empfiehlt den Künstlern seiner Zeit das Studium der erhaltenen antiken Gemälde: „Wenn die Neuern, vielleicht durch das Bequeme einiger Farben in der Ölmalerei veranlaßt, den Ton ihrer Bilder fast immer gelb gewählt, oder auch zuweilen die Übereinstimmung, wie durch dämmerndes Licht, mit dem farbelosen Dunkel des Asphalts zu bewirken gesucht, so ist man hingegen durch den vorhin erwähnten violetten Ton, welcher in der Aldobrandinischen Hochzeit erscheint, ohne Zweifel berechtigt, der Malerei der Alten überhaupt mehrere *Mannigfaltigkeit*“<sup>1405</sup> und Ausbildung von dieser Seite zuzuschreiben um besagtes Bild, insofern sich nämlich für Erweiterung der Kunst nutzbare Regeln aus demselben ableiten oder wieder auffinden lassen, den Künstlern unserer Zeit zur aufmerksamen Beobachtung zu empfehlen.“<sup>1406</sup> Meyer kritisiert an seinen Zeitgenossen nicht etwa die Verwendung des Tons überhaupt – erst Schlegel und Goethe werden diese Abqualifizierung vornehmen –, sondern dass sie den Ton „einförmig“ verwenden und nur den Farbwert Gelb und den Neutralfarbwert Grau („dem farbelosen Dunkel des Asphalts“) als „Farbenton“ gegeben hätten. Im Vergleich zu den antiken Künstlern würden die ‚Neueren‘ keine *Mannigfaltigkeit* des Tons besitzen, so die Schlussfolgerung. Der *Mannigfaltigkeits*-Gedanke findet bei

---

<sup>1402</sup> Ebd., S. 65.

<sup>1403</sup> Ebd., S. 63f. – Die Verwendung eines violetten Tons trägt zur Harmonie bei: „Obschon die Arbeit im ganzen nur flüchtig und skizzenhaft ist, so war der Maler dennoch mit großer Sorgfalt um zweckmäßige Abwechslung der Farbentöne, nach Maßgabe der verschiedenen Charaktere seiner Figuren, bemüht und hat sich darin besonders tüchtig erwiesen. Die zarte auf der Wange der Braut glühende Schamröte kontrastiert vortrefflich mit dem kräftigen Ton, in welchem der Bräutigam gehalten ist. Auch sind alle anderen Figuren des Bildes mit feiner Kunst so nuanciert, wie die Bedeutung einer jeden es erfordert. Nicht geringere Fertigkeit und Kenntnisse zeigte unser alter Meister an den verschiedenen Stellen, wo er das Durchscheinende farbiger Gewänder durch Weiß angegeben, wo benachbarte Farben sich einander mitteilen, und ferner in der Wahl und Verteilung der den herrschenden violetten Ton des Bildes begünstigenden und von demselben wieder gehobenen Farben, zum Zweck einer fröhlich harmonischen Wirkung des Ganzen.“ – Ebd., S. 63f.

<sup>1404</sup> Darüber hinaus ist die Nähe zu Goethe auch dort bemerkbar, wo er unter dem Eindruck des Goethe’schen Farbenkreises eine Ekphrasis der *Aldobrandinischen Hochzeit* unternimmt, indem er besonderes Augenmerk auf einen Streifen legt, der die verschiedenen Buntwerte in sich trägt. Hiermit versucht er, die von Goethe geforderte Totalität der Farben zur Erzeugung der Harmonie im Bild mit einzubeziehen (s. u.) und sie aus der Antike selbst zu begründen. Meyer betont den „als Einfassung unten durch gezogene[n] Streifen, beinahe auf die Art eines prismatischen Farbenbildes abschattiert“. Er „dürfte dem Betrachtenden [...], noch besonders auffallen, vielleicht rätselhaft, vielleicht auch nur zufällig und ohne Bedeutung scheinen. Wir unseres Orts wären der Vermutung geneigt, der antike Maler habe diese Streifen sozusagen als Deklaration der von ihm beabsichtigten Farbenharmonie und Tons unter sein Werk gesetzt. Hierdurch soll nun einer wahrscheinlicheren und besseren Erklärung keineswegs vorgegriffen sein; unterdessen ist die Sache von solchem Belang, daß wir vorläufig uns die Freiheit nehmen, die Freunde der alten Kunst, bei etwa vorkommenden Entdeckungen antiker Malereien, zur näheren Erforschung derselben aufzufordern.“ Meyer 1810 (1771), S. 64.

<sup>1405</sup> Hervorhebung der Verf.

<sup>1406</sup> Meyer 1810 (1971), S. 64.

Meyer in zweierlei Hinsicht seinen Anwendungsbereich: zunächst im historischen Vergleich und dann in der koloristischen Gestimmtheit des Tons selbst.

Meyer versucht nun ostentativ und prospektiv zu begründen, dass sogar die Textstelle bei Plinius die *Mannigfaltigkeit* des „Farbentons“ impliziert, und stellt zunächst diejenigen Fragen, die kommende Kritiker aufwerfen könnten<sup>1407</sup>, um darauf gleich zu seiner Entgegnung zu kommen: Es gibt „keinen gültigen Grund, warum [... die *Mannigfaltigkeit* des Farbentons] bloß auf eine einförmige und nicht lieber auf die möglichst mannigfaltige Weise angewendet werden sollte, da sinnige geschickte Künstler sich größerer Verschiedenheit zum Behuf der Bedeutung ohne Zweifel nützlich zu bedienen wissen werden. Überdem schließt die Lasierung des Apelles, deren Plinius gedenkt, den verschiedenfarbigen Ton in Gemälden nicht unbedingt aus; jene Lasierung, deren Apelles zur letzten Vollendung seiner Bilder sich bediente, verursachte nur überhaupt einen milden Schein, eine größere Übereinstimmung des Lichts und der Farben.“<sup>1408</sup>

Den einzigen Hinweis darauf, was Meyer unter dem Begriff *Mannigfaltigkeit* verstanden wissen will, findet sich in der Ekphrasis der *Aldobrandinischen Hochzeit*, in der er *Mannigfaltigkeit* als die „zweckmäßige Abwechslung“<sup>1409</sup> summarisch spezifiziert. Um diese Aussage einzuordnen, sind die Erläuterungen Johann Georg Sulzers in seinem gleichnamigen Artikel heranzuziehen, insbesondere um die Wertigkeit und Vorrangstellung des Begriffs für das 18. Jahrhundert einzugrenzen. Vorausgeschickt sei, dass dahinter das Prinzip der ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ steht, „als eine der grundlegenden Eigenschaften des Schönen“, das von Leibnitz geprägt und im Laufe des 18. Jahrhunderts von unterschiedlichen Autoren aufgegriffen wurde.<sup>1410</sup>

---

<sup>1407</sup> „Gegen die Angabe von der Mannigfaltigkeit des allgemeinen Farbentons in den Gemälden der Alten dürfte vielleicht eingewendet werden: ‚daß Plinius zwar von dem Kunstbehelf des Tons überhaupt als von einer Künstlern und Kunstrichtern wohlbekannten Sache spreche, daß aber eben aus seiner Beschreibung des bewunderten, Farben mäßigenden und vereinbarenden Überzugs oder Firnisses des Apelles weniger für als gegen eine damals übliche Mannigfaltigkeit des Farbentons zu schließen sei; falls aber eine solche Mannigfaltigkeit erst in späteren Zeiten wäre aufgebracht worden, so möchte Plinius, da er dieser Erfindung nicht eigens gedacht hat, sie wohl überhaupt bloß nur unter die überflüssigen, wahrer Kunst nachteiliger Künsteleien gerechnet haben.“ Meyer 1810 (1971), S. 64.

<sup>1408</sup> Ebd., S. 65.

<sup>1409</sup> Ebd., S. 63.

<sup>1410</sup> Leibnitz 1954. Siehe hierzu ausführlich Sutter 1968, S. 102ff. – „Monaden“ definiert Leibnitz wie folgt: „Die Monaden, von denen meine Schrift handelt, sind nichts weiter als Teilsubstanzen, welche in dem Zusammengesetzten enthalten sind. Einfach heißt, was ohne Teile ist.“ (§ 1). – „Im Gegensatz zu Descartes, der das wissenschaftliche Pendant zum französischen Klassizismus mit seiner ausschließlichen Forderung nach ‚Einheitlichkeit‘ darstellte, geht [Leibnitz] [...] davon aus, daß die Monaden nicht nur aus Perzeptionen, sondern auch aus Aperzeptionen bestehen, und gelangt von hier aus zu der Feststellung, daß die vorhandene Veränderlichkeit der Monaden auf einem Prinzip beruhen muß, daß trotz ihrer Einheitlichkeit die Vielfalt nicht ausschließt. Dabei geht Leibnitz von der Annahme aus, daß der Zusammenhang zwischen der deutlichen und undeutlichen Erkenntnis in einem bestimmbareren Verhältnis vorgegeben ist. Dieses Verhältnis, das die wechselseitige Beziehung von Leib und Seele bestimmt, wird von Leibnitz als harmonisches Grundverhalten angesehen, als eine Art göttliche Ordnung. Diese natürliche Harmonie, als Folge einer allgemeinen gesetzmäßigen Proportionalität, ist das Fundament, das in verschiedener Betonung für das Verhältnis von Empfindung und Verstand, von Inhalt und Form, eines Teilchens zum Ganzen, benutzt wird.“ Sutter 1968, S. 102-104.

Johann Georg Sulzer differenziert zunächst den Anwendungsbereich des Begriffs *Mannigfaltigkeit* von dem des Menschen und dem der Bildenden Kunst, um beide in der Synthese des Erziehungskonzeptes des Menschengeschlechts zusammenzuführen. *Mannigfaltigkeit* definiert er als „die öftere Abwechslung [...] der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäftigen“ und zu mehr „Lust“ (Vergnügen, *delectare*) des Menschen an den Gegenständen selbst führt. Das „Beschäftigen“ als auch die „Lust“ stehen entschieden in der Tradition der antiken Rhetorik (*movere et delectare*). Über eine im Ansatz entwicklungshistorische Argumentation ist das Wahrnehmen wie auch das Herstellen von *Mannigfaltigkeit* an den ‚vernunftfähigen‘ – damit an den entwicklungshistorisch fortschrittlichen – Menschen gebunden. Der Keim für *Mannigfaltigkeit* sei bereits im Menschen angelegt<sup>1411</sup>, da das Bedürfnis nach ihr ein „natürlicher“ Aspekt und ihm daher von Natur aus gegeben sei, der „in der innern Thätigkeit des Geistes“ begründet liege. Dieser „natürliche“ Aspekt – oder auch „Hang“, wie Sulzer ihn nennt – muss aber erst erweckt und gebildet werden, „nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist, und das Vergnügen wirksam zu seyn, oft genossen hat.“<sup>1412</sup> Der Entwicklungsaspekt des ‚vernunftfähigen‘ und im Ansatz bereits vernünftigen Menschen und dessen Fähigkeit zur Herstellung und Wahrnehmung von *Mannigfaltigkeit* wird polar dem des unentwickelten „Wilden“ beziehungsweise „Halb Wilden“ entgegengesetzt – eine Gegenüberstellung, die im 18. Jahrhundert weit verbreitet war.<sup>1413</sup> Der Zweck der *Mannigfaltigkeit*, respektive ihr eigentliches *telos*, hat „sehr viel zur allmählichen Vervollkommnung des Menschen“ beizutragen. Hiermit wird ihr ein quantitativer Anteil zugeschrieben, „denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursacht eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen.“<sup>1414</sup> Durch ihre Mithilfe sowie der „Lust“ des Menschen an ihr wird das Subjekt sich „allmählig dem Zustande der Vollkommenheit“ nähern, „um alles zu werden, dessen [... es] fähig ist“<sup>1415</sup> – und das meint an dieser Stelle die Entwicklung zum vernünftigen, „glücklichen“ Subjekt.<sup>1416</sup> Analog hierzu ist die notwendige Bedingung der Kunstwerke, indem sie am Bildungs- und Erziehungsprozess zum ‚vollkommenen‘ Subjekt partizipieren, eine „hinreichende Mannichfaltigkeit“ in

---

<sup>1411</sup> „Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheint ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwicklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 361.

<sup>1412</sup> Ebd.

<sup>1413</sup> „Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen, können einen ganzen Tag gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.“ Ebd. – Sulzer bezieht sich auf die südamerikanischen Amazonasbewohner.

<sup>1414</sup> Ebd.

<sup>1415</sup> „Je mehr man die Lust abwechselt und mannichfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfnis, folglich das Betreiben die Anzahl derselben zu vermehren.“ Ebd.

<sup>1416</sup> Denn eines von Sulzers Hauptzielen ist es, zu zeigen, dass der Mensch über die „Lust“ (Vergnügen, Erfreuen, *delectare*) an den Gegenständen zu mehr Wissen gelangt, so dass er sich allmählich „vervollkommnet“, somit vernünftig ist und bei Sulzer letztlich auch „glücklich“. Vgl. hierzu auch Dobai 1978, S. 11.

„der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet.“<sup>1417</sup> Dies ist bei Sulzer bereits an den Geniekult des Künstlers im 18. Jahrhundert gebunden, und die Helden der Homerischen Ilias werden als Paradigmen angeführt.<sup>1418</sup> Entscheidend ist, dass Sulzer zwei Arten der *Mannigfaltigkeit* differenziert: diejenige, die „gefallen soll“ und damit am Erziehungsprozess teilhaftig ist, von jener, die dieses unterlässt. Ausschlaggebend für diese erste Art ist die Verknüpfung und Verbindung der einzelnen Gegenstände beziehungsweise Dinge. Sulzer findet hierfür die Metapher eines „Faden[s] [...] an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezogen sind, daß, nicht eine willkürliche Zusammensetzung, sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenstand würken, oder als Dinge einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattierung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursacht.“<sup>1419</sup> Hier wird die übergreifende Verbindung augenfällig, denn so wie das Bedürfnis des Menschen nach *Mannigfaltigkeit* ein „natürlicher“ Aspekt ist, müssen die einzelnen Gegenstände in den Werken der Kunst „eine natürliche Verbindung“ untereinander besitzen, um der *Mannigfaltigkeit* gerecht zu werden, die „gefallen“ und bilden soll.<sup>1420</sup>

Sulzer spricht sich dagegen aus, dass es bei der *Mannigfaltigkeit* „auf eine Zusammenraffung vielerley Gedanken und Bilder“ ankäme.<sup>1421</sup> Die Erzeugung oder das Herstellen von *Mannigfaltigkeit* im Kunstwerk basiert neben dem notwendigen Künstlergenie auf zwei Eigenschaften: Zum einen benötigt es eines Additionsverfahrens, denn die differierenden Gegenstände („die Verschiedenheit der Sachen“) müssen so ausgewählt und zusammengebracht werden, „daß jede zum Zweck dienet, und am rechten Ort steht“; und zum anderen darf „die Menge nicht nur keine Verwirrung mache[n], sondern als ein Ganzes, dem nichts kann genommen werden, erscheine[n]“. <sup>1422</sup> Sulzers Ganzheitsgedanke (siehe oben) kommt wieder zum Tragen und verbindet sich mit der Meyer'schen Anschauung, denn dieser hatte explizit in dem gemeinsam mit Goethe verfassten Aufsatz *Über die Gegenstände der Bildenden*

<sup>1417</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 361.

<sup>1418</sup> „Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeigt, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.“ Ebd.

<sup>1419</sup> Diesem setzt er die andere Art der *Mannigfaltigkeit* entgegen, die keinerlei Anteil am Erziehungsprozess besitzt: „Es ist ebenso verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundenen Beschäftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzelner, unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von großer Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte.“ Ebd., S. 361f.

<sup>1420</sup> So führt Sulzer beispielsweise für die Historienmalerei an: „Der gute Historienmaler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen, auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung.“ Ebd., S. 362.

<sup>1421</sup> Ebd.

<sup>1422</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 362.

*Kunst* betont: „Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche.“<sup>1423</sup> Neben Sulzers Ganzheitsgedanken ist nun die Differenzierung zwischen dem Herstellungs- und Wahrnehmungsprozess das eigentliche Faktum: denn das Herstellen von *Mannigfaltigkeit* ist, wie auch die *Mannigfaltigkeit* selbst prozessual aber streng begrenzt durch seine Personalisierung auf das Künstlergenie (das ‚wahre Genie‘) in Personalunion. Hingegen der Wahrnehmungsprozess der *Mannigfaltigkeit* ist kollektiviert und auf das gesamte Menschengeschlecht bezogen<sup>1424</sup> und kann somit in toto zur Verbesserung der jeweils existierenden ‚Welt‘ beitragen. Beide sind korrelativ und stehen bei Sulzer deutlich im Kontext seines rezeptions- und wirkungsästhetischen Ansatzes.

Die notwendige Folgerung hieraus ist, auch wenn sie Sulzer nur impliziert, dass die *Mannigfaltigkeit*, die zur „Vervollkommnung“ des Menschen führt, analog auch die „Vervollkommnung“ des Kunstwerkes schafft. Das Kunstwerk wiederum hat in seiner letzten Instanz, indem es seine medial didaktische Funktion innerhalb der Wirkung auf den Betrachter wahrnimmt, wesentlichen Anteil an der „Vervollkommnung“ des Menschen zum vernünftigen Subjekt. In dem Moment nun, in dem Meyer *Mannigfaltigkeit* als „zweckmäßige Abwechslung“<sup>1425</sup> im Unterschied zur „öfteren Abwechslung“ von Sulzer bestimmt, ist deren Ziel ausdrücklich formuliert: Der Zweck der Abwechslung ist der Erziehungsprozess.

Im übertragenen Sinne heißt dies für den „Farbenton“ bei Meyer, dass der Ton zwar im Einzelgemälde nicht *mannigfaltig* sein kann, denn es kann ihn immer nur *ein* Buntfarbwert begründen, dass aber die *Mannigfaltigkeit* der ‚Farbentöne‘ innerhalb der Gattung Malerei existieren solle. Erst mit diesem Schritt kann der Ton an der *Mannigfaltigkeit* des Einzelgemäldes bedeutenden Anteil nehmen, um die „Vollkommenheit“ zu erzeugen – und hier sowohl in der Gestalt des Gemäldes als auch in dessen Vermittlungsgehalt und damit in seiner Wirkung. Hierin zeigt sich der rezeptionsästhetische Ansatz, dessen Wirkung auf den Betrachter seinen medialen Charakter miteinschließt.

Somit ist die *Mannigfaltigkeit* des Farbentons bei Meyer in zwei Ebenen, horizontal und vertikal, zu interpretieren. Auf Gattungsebene (horizontal) muss eine *Mannigfaltigkeit* der ‚Farbentöne‘ existieren (zum Beispiel ein gelber Ton, ein violetter Ton, ein blauer Ton, u. s. w.), die das jeweilige Einzelgemälde konstituieren. Hinzu tritt eine vertikale Ebene für den Farbenton, die an der *Mannigfaltigkeit* des Einzelgemäldes partizipiert. Aus den einzelnen Elementen wie Komposition, Farbe, Raum, Zeichnung u.

---

<sup>1423</sup> Goethe/Meyer 1988, hier S. 28.

<sup>1424</sup> „In den Werken der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unschikliche Zusammenhäufung solcher Vorstellungen, die sich nicht zueinander schiken, antreffen.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 362.

<sup>1425</sup> Meyer 1810 (1971), S. 63.

s. w. und zuletzt dem Ton entsteht durch die Verknüpfung (mit Hilfe des „Fadens“ (siehe oben)) untereinander ein Ganzes, ein Gemälde, eine ‚Vollkommenheit‘, die die Verbesserung des Menschen und damit den Bildungs- und Erziehungsprozess zum vernünftigen Subjekt zur Zielsetzung hat.

Ist der Ton bei Caylus als *splendor* der *Accord*, die Luft, die eine Gestimmtheit im Bildganzen evoziert, und *harmogé* noch getrennt von *tonos*, so setzt de Nauze zwar *tonos* ebenfalls mit *Accord* gleich, mit dem Unterschied aber, dass er den Begriff *harmogé* nun durch den des *Accords* ersetzt. Der Ton *ist* nun der *Accord*, und da *tonos* der „Ton der Farben“ ist, kann er die Bildharmonie konstituieren. Bei Hagedorn werden die Mittelfarben zum Träger des *tonos*, der zugleich Erzeugungsmittel für die Bildharmonie ist. Hirt wiederum, der in der Folge von de Nauze *tonos* mit *splendor* gleichsetzt, kommt letztlich auch zu dem Ergebnis, dass der *tonos* Teil an der „harmonischen Haltung“ des Bildganzen hat. Mit dem Begriff der *Mannigfaltigkeit* erweitert Meyer die *tonos*-Diskussion. Aber selbst bei ihm konstituiert der *tonos* die Bild- respektive Farbharmonie und wird ganz ähnlich wie bei Sulzer dem *modus* respektive *Charakter* des Bildes zugewiesen (siehe unten). Alle Autoren – bis auf Caylus und Riem – interpretieren den *tonos* dahingehend, dass er die Bildharmonie unmittelbar konstituiert, oder er partizipiert als Erzeugungsmittel an der Konstitution von Harmonie. Ist die Empfehlung zur Nachahmung bei den meisten Autoren implizit enthalten, so formuliert Hagedorn noch zurückhaltend und Meyer nun deutlicher das Nachahmungspostulat des antiken *tonos*.

#### **4.2 Der neue *tonos* als eigenwertiger Ausdrucksträger – Vom moralischen *Charakter* bis zur *Haltung***

Bei Johann Georg Sulzer (1720–1779), der sich zwar auch noch auf die Pliniusstelle und damit auf den *tonos* der ‚Alten‘ bezieht, ist die Übertragung auf die zeitgenössische Malerei nun abgeschlossen. Die Frage des Herstellungsprozesses des *tonos* in der Antike ist für ihn kein zu behandelndes Thema mehr; er versucht vielmehr, ausgehend von antiken Voraussetzungen, die Interpretation des Gesamttons, dessen Anwendungsbereich und dessen Funktion für die aktuelle Malerei weiterzuentwickeln.

Aufbauend auf Hagedorn entwickelt sich für Sulzer der Ton in einem Gemälde durch die „gebrochenen Farben“.<sup>1426</sup> Für Sulzer ist es notwendig, einen vorherrschenden Ton in einem Gemälde zu erzeugen, da dieser erst die „Vollkommenheit“<sup>1427</sup> desselben bewirkt. Der Gesamtton ist zugleich an ein Lichtphänomen gebunden, nämlich an das „farbichte Licht“, das Sulzer naturmimetisch in das Gemälde

---

<sup>1426</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 541.

<sup>1427</sup> Ebd., S. 542.

eingehen sieht.<sup>1428</sup> Der Ton, so seine Definition, ist „der Charakter, das ist, das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemählde herrscht.“<sup>1429</sup> Der Ton, der sich aus dem gestalteten farbigen Licht entwickelt, ist bei Sulzer – und das ist das Neuartige – als Ausdrucksträger des *Sittlichen* oder *Leidenschaftlichen* selbst funktionalisiert.<sup>1430</sup>

Auch ohne es dezidiert im Artikel *Ton* zu formulieren, wird deutlich, wie stark der Ton bei Sulzer mit der Gattung *historia* verbunden ist. Im gleichnamigen Artikel bemerkt er, dass „sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen“ vorstellt, „in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern. [...] Soll es als Historie, gut seyn, so muß es nicht bloß das Auge, sondern den Geist und die Empfindung reizen; es muß dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen erwecken, die in ihm wirksam werden.“<sup>1431</sup> Das Historiengemälde soll – so Sulzer – mittels des *Sittlichen* und *Leidenschaftlichen* den Betrachter rühren respektive affizieren, so dass sich mittels des Dargestellten in diesem „Gedanken und Empfindungen erwecken, die in ihm wirksam werden“, um in der letzten Konsequenz die Eigenschaft des Inhärent-Ethischen, Moralischen und Erzieherischen im Betrachter zu bewirken. Dass der Maler in der Gattung der *historia* den Betrachter „mit Hilfe der Affekte“ bewegen soll,

---

<sup>1428</sup> „Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle, ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glühenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stellt man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so begreift man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekömmt, wenn man gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von der selben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemählde nennt. [...] Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochenen Farben von der Hauptsache, von welcher die Ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, dass der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichen blassen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.“ Ebd., S. 541.

<sup>1429</sup> Ebd., S. 540.

<sup>1430</sup> Daher ist es zu kurzgefasst und führt zu einer folgenschweren Fehlinterpretation, wenn Birgit Rehfus-Dechêne Sulzers *Ton*-Begriff rein auf das *Sittliche* begrenzt, bezieht er sich doch dezidiert auf beide Varianten des Tons: „Das ‚Sittliche‘ liegt also im *Ton*, der den Modus trägt, nicht in den (Bunt-)Farben.“ Vgl. Rehfus-Dechêne 1982, S. 47, S. 82. – Dass Birgit Rehfus-Dechêne dieses übersehen konnte, ist umso ungewöhnlicher, da schon Goethe die Sulzer'sche Theorie als die einer „Sinnlichkeit“ beschrieben und stark kritisiert hat. Für Sulzer sind die Künste ‚sinnlich‘, da sie Ideen und Vorstellungen über die sinnlichen Wahrnehmungsorgane transportieren und durch die sie Empfindungen und Leidenschaften erwecken. Goethe kritisierte: „Gott erhalt unsre Sinnen, und bewahr uns vor der Theorie der Sinnlichkeit, und gäbe jedem Anfänger einen rechten Meister! [...] So würden wir nach und nach vom mechanischen zum intellectuellen, vom Farbenreiben und Saitenaufziehen, zum wahren Einfluss der Künste auf Herz und Sinn eine lebendige Theorie versammeln, würden dem Liebhaber Freude und Muth machen, und vielleicht dem Genie nutzen.“ Hier zitiert nach Dobai 1978, S. 227. – Diese Kritik ist in Goethes Rezension *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* (1772) gegen den von Sulzer separat veröffentlichten Artikel „Künste; schöne Künste“ enthalten. Goethes Kritik erschien in der Nummer CI der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* am 18. Dezember 1772. Diese Zeitschrift, zu deren Mitwirkenden Johann Heinrich Merck, Georg Schlosser, Johann Gottfried Herder und Goethe gehörten, erschien nur ein Jahr lang. Gedanklicher Kopf war Johann Gottfried Herder.

<sup>1431</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 622f. – Im Artikel ‚Leidenschaften‘ greift Sulzer dies noch einmal auf: „Es gehöret unmittelbar zum Zweck des Künstlers, daß er die Leidenschaften erwecke, oder besänftige; daß er sie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeüßerungen schildere, und die mannichfaltigen guten und schlimmen Wirkungen derselben auf das lebhafteste vorstelle.“ Ebd., S. 223.

so dass dieser „unmittelbar an dem Geschehen teilzunehmen scheint“, ist das erklärte Ziel der Gattung, das seit der Antike bis hin zu Leon Battista Alberti (1404-1472) und Joshua Reynolds (1723-1792) Gültigkeit erlangte, worauf beispielsweise Ulrike Müller-Hofstede hinwies.<sup>1432</sup> Dieses unmittelbare Vergegenwärtigen, der *sub-oculus-subiectio* (des Vor-Augen-Stellens)<sup>1433</sup>, ist wesentlich an die Gattung geknüpft. So findet sich diese Forderung auch in Sulzers Artikel *Künste; Schöne Künste*.<sup>1434</sup> Ungeachtet der neuen Interpretationsschritte im 18. Jahrhundert, die später diskutiert werden, ist deutlich, wie stark die Affizierungsleistung bei Sulzer Thema ist, gar zum „ersten Zweck“ erhoben wird. Unbenannt und nicht beachtet von der Forschung bleibt die Frage, inwieweit selbst das gestaltete und von Sulzer postulierte Tonverhalten des 18. Jahrhunderts hierbei mithelfen soll. Die Affizierung des Betrachters in Historiengemälden wird in der Forschung grundsätzlich auf der bildthematischen, formal-kompositorischen und figurengestischen Ebene betrachtet; die Farbe und der Ton hingegen, die ja gleichwertige Bestandteile sind, werden in den meisten Fällen außer Acht gelassen. Da nun aber gerade das 18. Jahrhundert die Farbe und das Tonverhalten in dieser Hinsicht so evident mit einbezieht, müssen beide Elemente auch heute in der bildkünstlerischen Anschauung und in der theoretischen Auseinandersetzung miteingeschlossen werden.

Wenn Sulzer demnach die inhaltliche Annäherung zwischen Historiengemälde und Ton benennt, so soll der Ton des Bildes noch einmal wesentlich an der Affizierungsleistung und der damit verbundenen Erziehungsfunktion zum Ethischen und Moralischen des Gesamteindrucks des Gemäldes beitragen. Der Ton wird gleichsam zum Träger desselben modifiziert. Damit nimmt er teil an der Bildgestaltung respektive er wird zum *pars pro toto* der Gesamtgestalt der Bildwerdung, wie beispielsweise auch die Komposition. Diese neuartige Sichtweise, dem Ton eine inhaltlich-intentionale und mediale Funktion

---

<sup>1432</sup> Müller-Hofstede 1992, S. 9.

<sup>1433</sup> Ebd. – Der Begriff entstammt der antiken Rhetorik (Aristoteles). Im 18. Jahrhundert wurde er auf andere Gebiete übertragen und fand beispielsweise auch in der Literatur und Ästhetik Anwendung. Das *Vor-Augen-Stellen* ist eine Aktualitätsfigur (politisches oder historisches Präsens), denn so Campe: „Es hat als figurales Verfahren mit Aktualität und Inkraftsetzung zu tun; ‚energeia‘, sein griechischer Name, heißt lateinisch ‚actualitas‘. [...] Seit Aristoteles und der hellenistischen Rhetorik sind dem Vor-Augen-Stellen unterschiedliche Rollen zugewiesen worden: Evidenz und Schilderung, lebendiges Bild und anschauliche Metapher, pathetische Vergegenwärtigung und durchsichtiger Stil.“ Campe 1997, S. 209.

<sup>1434</sup> „Daß das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe, zeigt sich in jedem Werke der Kunst, das diesen Nahmen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menschen zum Tanze? Wenn [gemeint ist ‚wann‘] verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähldes? [...] Jedes dieser Dinge wird alsdann von den schönen Künsten als ihr Werk angesehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künstlers unsre Vorstellungskraft mit sinnlichen Reizen loket. [...] Der gemeine Zeichner *stellt* uns einen sichtbaren Gegenstand in der völligen Richtigkeit *vor Augen*; der Mahler *aber so, wie er unsre äussern und innern Sinnen auf das kräftigste reizet*. [...] Eben so gewiß besteht ihr unmittelbarer erster Zweck in einer lebhaften Rührung. Sie [die schönen Künste] begnügen sich nicht damit, daß wir das, was wir uns vorlegen, schlechtweg erkennen, oder deutlich fassen; es soll Geist und Herz in einige Bewegung setzen.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 72-95, hier S. 75; Kursiva sind Hervorhebungen der Verf. – Der Artikel wurde schon 1772 separat veröffentlicht unter dem Titel: Die schönen Künste, in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet, Leipzig 1772, bevor er in die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* aufgenommen wurde. In diesem Artikel wollte Sulzer „das Wesen seiner Kunstauffassung [...] darlegen.“ Dobai 1978, S. 17. – „Künste“ bedeuten ihm [Sulzer] – nach einem alten Sprachgebrauch – nur Kunstfertigkeit, ‚schöne Künste‘ (eine Paraphrase der französischen ‚beaux arts‘) hingegen das Mittel jener ‚Verschönerung der Dinge‘, die er im Rahmen des Kultes der »Empfindsamkeit« deutet.“ Ebd., S. 17f., siehe auch Anm. 5.



zuzuweisen, gilt es im Folgenden näher zu untersuchen. Sulzer nimmt mit seinen Thesen in der gesamten Diskussion über den Ton die reflektierteste Position ein und wertet ihn gleichsam als ein eigenständig Gestaltetes auf, das natürlich nur in der Gesamtheit oder Totalität des Gemäldes seine Wirkungsmacht entfalten kann. Sulzer gesteht dem Ton damit zugleich etwas eigenständig Wesensmäßiges zu.

Um Sulzers Definition des Tons genauer fassen zu können, benötigt es zunächst die Begriffsklärung. Was bedeutet es, dass der Ton der *Charakter* und somit das *Sittliche* oder *Leidenschaftliche des farbichten Lichts* ist? Mit Rückbezug auf die Plinius-Stelle und einem synästhetischen Vergleich formuliert Sulzer hinsichtlich des Tons: „Wenn dieses nicht bloße Hirngespinnste sind, so liegt blos in der Farbenmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Aehnlichkeit hat. Dieses ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemählde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruck, den schon die Griechen gebraucht haben. Denn wie in der Musik eine Tonart von den andern sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.“<sup>1435</sup> Der Maler soll dem Gemälde, so Sulzers eindringliche Forderung, den Ton geben, „den der Charakter des Gemäldes fordert. Eine traurige Vorstellung erfordert einen Ton, der den Eindruck des Inhalts unterstützt, und eine reizende Vorstellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.“<sup>1436</sup> Wenn Sulzer an den Maler appelliert, ihm gar die „Regel“ abfordert, dem Gemälde denjenigen Ton zu geben, den sein „Charakter [...] fordert“, so hat Birgit Rehfus-Dechêne zu Recht auf die Beeinflussung und Rezeption des *modus*-Begriffs hingewiesen<sup>1437</sup>, der von Poussin im 17. Jahrhundert grundlegend erneuert wurde. Der Ton ist bei Sulzer jedoch nicht einfach als *modus* aufgefasst, sondern er ist, so seine dezidierte vorgegebene terminologische Bestimmung, der *Charakter*.<sup>1438</sup>

*Charakter* definiert Sulzer zunächst allgemein als „[d]as Eigenthümliche oder Unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet. Die schönen Künste, welche Gegenstände aus der sichtbaren und unsichtbaren Natur zur Betrachtung darstellen, müssen jeden so bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das Besondere, wodurch er von jedem andern seiner Art unterschieden wird, kann erkannt werden. Demnach ist die genaue Bemerkung des Charakteristischen,

---

<sup>1435</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 540f.

<sup>1436</sup> Ebd., S. 542.

<sup>1437</sup> Rehfus-Dechêne 1982, S. 47.

<sup>1438</sup> Diese terminologische Abgrenzung ist vorzunehmen, obwohl der *modus*-Begriff im 18. Jahrhundert im *Charakter*-Begriff aufgeht, dieser aber seine Eigenständigkeit in jener Zeit erhält.

ein Haupttheil der Kunst.“<sup>1439</sup> Bei Sulzer steht der Begriff des *Charakters* als ein klassifizierender, der die ‚eigenthümlichen‘ und ‚unterscheidenden‘ Merkmale eines Objectes benennt, ordnet und charakterisiert. Er ist auf den Gesamton bezogen und somit auch mit dem Thema, dem Inhalt sowie der Stimmung in Verbindung gebracht.<sup>1440</sup>

Nicht zufällig stellt Sulzer eine Analogie zwischen dem bildimmanenten Ton und den „Tonarten“ der Musik her, wie zuvor schon Caylus und de Nauze, um dann von den „Tonarten des Colorits“ zu sprechen. In seinem Artikel *Tonart*, der sich ausschließlich auf die Musik bezieht, verwendet Sulzer den Begriff *modus*<sup>1441</sup>, der damit auch die *modi*-Rezeption rechtfertigt. Dieser hat aber bezeichnenderweise in seinem Artikel *Ton* keinen Eingang gefunden, sondern wurde durch den *Charakter*-Begriff ersetzt. Poussin hatte in seinem viel zitierten und berühmten Brief vom 24. November 1647 an seinen Hauptauftraggeber Paul Fréart de Chantelou seine *modi*-Lehre („les modes“) verfasst.<sup>1442</sup> Obwohl die Grundzüge dieser Lehre auf dem Musiktraktat von Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche* von 1558, basieren<sup>1443</sup>, ist Poussins eigenständige Leistung die Übertragung der *modi* aus dem Bereich der Musik auf den der Malerei.<sup>1444</sup> Die Erfinder der *modi* sollen die Griechen gewesen sein, so schreibt Poussin: „Nos braves Anciens grecs, Inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs Modes par le moyen desquels il ont produit de merveilleux effets.“<sup>1445</sup> Unter den *modi* versteht er die Tonarten – Zarlino die Verlaufsweisen der Melodie.<sup>1446</sup> Poussin unterscheidet der antiken Rhetorik gemäß die

---

<sup>1439</sup> Sulzer 1791 (1967), Bd. 1, S. 453. – „Der Mahler muß jedem Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Portraits) den einzelnen Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen, und so muß jeder andre Künstler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.“ Ebd., 453f.

<sup>1440</sup> Zum Charakterbegriff im 18. Jahrhundert folgert Tausch allgemein: „Die Verzeitlichung des Wissens [im 18. Jahrhundert] bringt das räumlich-statische Tableau der Dinge in eine Bewegung, die es nicht mehr ohne weiteres erlaubt, die Dinge anhand unterscheidender Merkmale zu klassifizieren und zu ordnen. Der Begriff des ‚Charakters‘ und der ab der Mitte des 18. Jahrhunderts vom Verb ‚charakterisieren‘ abgeleitete Begriff des ‚Charakteristischen‘ erhalten beide auf je eigene Weise zunehmend Bedeutung für die Wissensordnung, geraten aber zugleich unter Definitionsnot, da nun nicht mehr das einzelne unterscheidende Zeichen, das sich merken ließe, sondern tendenziell ein Ganzes gemeint wird, das gesammelt, beobachtet und verglichen werden will. Das Auftreten des Begriffs des ‚Charakteristischen‘ kann im Zusammenhang mit Versuchen zur Stabilisierung der sich abzeichnenden Verzeitlichung alles Wissens betrachtet werden, da mit seiner Hilfe nicht mehr ein bestimmtes Merkmal als unterscheidungsrelevant definiert, sondern ein dichter, von notwendigen Beziehungen bestimmter, kohärenter Merkmalsverband als identitätsstiftend für eine als Einheit sich entwickelnde Sache beschrieben werden soll.“ Tausch 2004, S. 74.

<sup>1441</sup> „Wir nehmen dieses Wort [Tonart] hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrückt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort *Modus* auszudrücken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz aufsteiget.“ In der Musik gibt es für Sulzer nur zwei *Modi*, nämlich Moll und Dur. Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 542. – Birgit Refhus-Dechêne verwies bereits auf diesen Artikel und den darin enthaltenen *modus*-Begriff. Refhus-Dechêne 1982, S. 47.

<sup>1442</sup> Brief vollständig abgedruckt in: Messerer 1972, Anm. 1, S. 349f.; Schütze 2004, S. 122f; Teilabdruck in Bialostocki 1961, S. 133f.

<sup>1443</sup> Von Anthony Blunt, veröffentlicht von Blunt/Alfassa 1933.

<sup>1444</sup> Zu Poussins *modi*-Lehre siehe Messerer 1972; Badt 1969, S. 306–311; Dittmann 1987, S. 241f; Schütze 2004, S. 121–125 mit weiterführender Literatur.

<sup>1445</sup> Zit. nach Schütze 2004, S. 122.

<sup>1446</sup> „Cette parole Mode signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose. laquelle nous abstraint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et, partant, telle médiocrité et modération n’est autre que une certaine manière ou ordre déterminé, et ferme dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son estre. Étant les Modes des anciens une composition de plusieurs

verschiedenen *modi* in einen dorischen, lydischen, hypolydischen, phrygischen und ionischen *modus*.<sup>1447</sup> Kurt Badt betonte in seiner Poussin-Monografie den Grundsatz der Poussin'schen *modi*-Lehre: „[...] jedes Gemälde verlange eine der Bedeutung und der Gemütslage seines Vorwurfs angepaßte und entsprechende Darstellungsweise. [...] Der ‚Totalton‘ eines Bildes war es in der Tat, um den es Poussin gegangen ist, wenn er den seinem Vorwurf entsprechenden ‚Modus‘ bedachte. Für diesen aber war ihm nicht nur die in dem Stoffe selbst enthaltene Stimmung, sondern auch seine ethische Bedeutung wichtig. In der Übertragungsmöglichkeit der Gesetze der einen Kunst auf die andere erweist sich die Vorstellung Poussins, der seiner Kunst nicht wie der Hochbarock weltlich und geistlich erbauliche, sondern ethische Ziele gesetzt hatte“; denn wie „die Musik Harmonie in die Gedanken (des Textes) bringt, so gibt die Malerei ihren Gestalten Maß und Mitte, den schönen Zusammenklang ihrer Figuren und Formen, welcher durch ein bloßes Da-sein ‚ethisch‘ beispielhaft wirkt. [...] Indem Poussin die Malerei zum Range der Musik erhob und zeigte, daß auch sie sich in den musikalischen Modi ausdrücken ließ, ja diese Ausdrucksweise verlangte, um den verschiedenartigen Themen gerecht zu werden, schrieb er auch der Malerei die Kraft zu, Trauer in Freude zu verwandeln, Zorn zu besänftigen, den Mangel zu versüßen, schläfrige Seelen zu erquicken, von Schändlichkeiten abzulenken, Geist und Gedanken einzuflößen, Haß in Wohlwollen zu verwandeln.[...] Er führte also nicht bloß verschiedene Darstellungsweisen für verschiedene Arten von Themen ein; der tiefere Grund, der diese Einführung erst erklärt und rechtfertigt, bestand darin, daß Poussin seine Werke als ethische Faktoren verstanden wissen wollte. Die Musik war schon bei den Griechen so aufgefaßt worden – nach Aristoteles war jeder Modus der Musik die Mimesis eines Ethos –, sie diente der Erziehung.“<sup>1448</sup>

Das jedoch, was Poussin umfassend auf das Gemälde bezog (Komposition, Entwurf, Farbgebung), überträgt Sulzer nun auf den Ton des Gemäldes, der dem *Charakter* des Gemäldes folgen solle. Sulzer postuliert eine Spezifizierung und nimmt eine Fokussierung vor, denn der übergreifende Ton des Gemäldes, der sich aus einem Farbton heraus entwickle, der über dem Gemälde liege und es als Ganzes zusammenbinde, soll vom Künstler im Charakter dessen gebildet sein, der vom Inhalt beziehungsweise vom Thema des Gemäldes vorgegeben ist. So ist der von Sulzer benannte Vergleich

---

choses mises ensemble de leur variété naiscoit une certaine différence de Mode par laquelle l'on pouvoit comprendre que chascun d'eux retenoit en soy je ne scais quoy de varié principalement quand toutes les choses, qui entrent au composé étoient mises ensemble proportionnément d'où procédoit une puissance de induire l'âme des regardans à diverses passions [...].“ Zit. aus Schütze 2004, S. 122.

<sup>1447</sup> Siehe Badt 1969, Bd. 1, S. 307. – So konstatiert Wilhelm Messerer: „Poussin, der den Begriff aus dem Akustischen ins Optische überträgt, aus Hörern Betrachter macht, faßt ihn notwendigerweise allgemeiner, als es der genaue Begriff Tonart besagen würde. Dazu kommt, daß er den Schlußabsatz seines Briefes einer anderen Stelle bei Zarlino entnimmt, dort wo nicht von den Modi die Rede ist, sondern unter der Überschrift ‚Lob der Musik‘, von deren Verbindungen mit der Poesie. Virgil scheine ‚mit dem Ton der Worte die Dinge vor Augen zu stellen‘. Darauf kommt es Poussin, wie schon seit dem Anfang seiner Belehrung an: Übereinstimmung des Sujets, des Inhalts nicht mit der Form als solcher, sondern mit dem, was sie als besonderes einheitgebendes Element, als besondere Art und Weise, durchwaltet.“ Messerer 1972, S. 336.

<sup>1448</sup> Badt 1969, Bd. 1, S. 306, 308f.

des Tons der Malerei mit demjenigen der Musik aus der Poussin'schen *modi*-Lehre hergeleitet. Wenn Sulzer ausdrücklich betont, dass sich „in der Musik eine Tonart von den andern [...] ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist“ und dieses auf die „Farbenmischung“<sup>1449</sup> des Tons überträgt, dann sind in der adjektivischen Aufzählung noch die aus der Antike stammenden Eigenschaften der *modi* enthalten, wenn auch nicht mehr in der Einheitlichkeit, Reihenfolge und Zugehörigkeit, wie sie noch Poussin anwendete.<sup>1450</sup> Dies bekräftigt Sulzer beispielsweise auch in seinem Artikel *Ernsthaft*: „Der Mahler unterstützt die Ernsthaftigkeit seines Inhalts durch einen strengen Ton, wodurch die schönen und hellen Farben ihren Glanz, die sanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein schon kann er das Auge zu ernsthafter Betrachtung des Gegenstandes reizen, so wie ein schwarzer und trauriger Himmel uns in ernsthafte Erwartung eines Gewitters setzt.“<sup>1451</sup> Im Artikel *Leidenschaften* verdichtet sich Sulzers Vorstellung noch einmal: „Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden“.<sup>1452</sup> Um aber die „Gattungen des Tons“ beziehungsweise die „Tonart des Colorits“ zu bestimmen, beruft sich Sulzer auf das „fühlende Auge“, das diese Fähigkeit besitze.<sup>1453</sup>

Ausgehend hiervon bleibt zu fragen, was Sulzer mit den Begriffen des *Sittlichen* und *Leidenschaftlichen* des „farbichten Lichts“ meint. Zunächst ist festzuhalten, dass Sulzer die beiden Termini *sittlich* und *leidenschaftlich* streng differenziert und mit Ethos und Pathos in Verbindung bringt: „Wir begreifen unter dieser Benennung [leidenschaftlich] auch das, was die alten Kunstrichter das ἡθος, pathetisch, genannt haben, in sofern sie es von dem παθος, von dem Sittlichen, unterscheiden.“<sup>1454</sup>

Das *Sittliche* ist für Sulzer das, „was uns Vorstellungen von Sitten, von Gesinnungen, Gemüthsart, Handlungsweise und Maximen erwecket, in sofern sich dabey keine merklich starken Leidenschaften

<sup>1449</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 540f.

<sup>1450</sup> Beispielsweise ist der dorische *modus* für schwere, ernste Gegenstände geeignet, der lydische für traurige, der hypolydische für göttliche, der phrygische für gefällige, vehemente, erschütternde, der ionische für heitere usw. Siehe Messerer 1972, S. 335f., Badt 1969, Bd. 1, S. 307.

<sup>1451</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 115. – Diese Stelle führt auch Johannes Dobai an, um Sulzer als „Anhänger“ der *modi*-Lehre von Poussin zu benennen. Dobai 1978, S. 59.

<sup>1452</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 237.

<sup>1453</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 541. – Sulzer verbindet dies mit der Natur, denn die unterschiedlichen Töne sind in ihr, hier vor allem in der Landschaft, enthalten. Die Natur selbst ist Lieferant derselben und selbst die „unachtsamsten Menschen“ (S. 540) können diese in der Natur beobachten. Somit ist die Natur bereits Ausdrucksträger des Tons, sie selbst besitzt verschiedene Charaktere (d. s. *modi*). Natur bindet für Sulzer bereits *Sittliches* und *Leidenschaftliches* ein, denn der „fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündigt, und der liebliche Frühlingsmorgen beweisen dieses allzudeutlich. Jener würkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit.“ Ebd., S. 540.

<sup>1454</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 237. – Auch im Artikel *leidenschaftlich*, Bd. 3; siehe auch den Artikel *Pathos*; *Pathetisch*, ebd., S. 661f. Er unterscheidet *Pathos* von *Leidenschaften* insofern es die „finstren Leidenschaften“ meint, wie „Furcht“, „Schrecken“ und „finstre Traurigkeit“. Das Wort *Pathos* sei neuerdings, so Sulzer, auszudehnen auf alle Leidenschaften, „die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauer ergreifen; weil dabey immer etwas Furcht mit unterläuft.“ Ebd.

äußern; oder überhaupt, was uns den Menschen in einem ruhigern Gemüthszustand vorstellt.“<sup>1455</sup> Das *Sittliche* findet seine grundsätzliche Zuordnung in den Gedanken, im Verstande des Menschen (*mens*), das *Leidenschaftliche* hingegen in der Empfindung (*sensus, sentiment*). So gegensätzlich die Begriffe nun verwendet werden, haben sie bei Sulzer in letzter Konsequenz ein gemeinsames Ziel: Beide partizipieren an der Affizierung („Rührung“) des Betrachters und nehmen Anteil am erzieherischen Gehalt, der in der Vermittlung von Moral zum vernünftigen Subjekt gründet, die zur Vervollkommenung des Menschen beitragen sollen. Gerade „Denker, feinere und empfindsamere Menschen“, so Sulzer, können das *Sittliche* wahrnehmen.<sup>1456</sup> Es „rühret mit weniger Kraft, als das Leidenschaftliche, es kann nicht erschüttern, nie das Herz zerreißen, noch in heftige Bewunderung setzen. Aber man würde sich sehr irren, wenn man daraus schließen wolle, es habe überhaupt in den schönen Künsten einen geringeren Werth, als das Leidenschaftliche. Nur auf Menschen von etwas gröberem Stoffe, die nicht sehr empfindsam sind, kann man nicht anders, als durch das Leidenschaftliche wirken; aber feinere Gemüther werden auch durch das bloße sittliche, zwar nicht ungestüm, aber doch unwiderstehlich angegriffen.“<sup>1457</sup> Diese kategorisierende Einteilung des Menschen in zwei Typen, den „Denker“, den „feinere[n] und empfindsamere[n]“ Menschen und den „wenigdenkende[n], unachtsame[n] und unwissende[n]“<sup>1458</sup>, d. h. den Kenner, Gelehrten und auch den ungebildeten Laien, dient bei Sulzer dazu, einen allgemeinen Erziehungsprozess des Menschengeschlechtes zum ‚Guten‘ zu fordern. Damit liefert er ein Argument, das nicht allein für eine Elite gelten soll, sondern auf die Allgemeinheit zu übertragen sei, wenngleich er zunächst noch das *Sittliche* in der Rangfrage über das *Leidenschaftliche* stellt, denn es gehört „weit mehr dazu [...], durch das Sittliche, als durch das Leidenschaftliche zu gefallen.“<sup>1459</sup> Trotz dieser Rangfolge unternimmt Sulzer eine Einschränkung für die „Werke des Geschmacks“, denn der ‚Produzent‘, der Künstler, soll differenzieren, welche Absicht er mit seinem Werk erzielen möchte und für welchen Personenkreis das Werk herzustellen sei, um es entweder *sittlicher* oder *leidenschaftlicher* zu gestalten. Dann nämlich entfällt die oben aufgezeichnete Rangfrage und sie wird dem Funktionsgebrauch des hergestellten Gegenstandes subordiniert.<sup>1460</sup> Demnach soll

<sup>1455</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 416.

<sup>1456</sup> Sulzer bezieht sich hier auf alle Bereiche der Bildenden Kunst.

<sup>1457</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 416.

<sup>1458</sup> Ebd.

<sup>1459</sup> Beim Leidenschaftlichen „ist es oft schon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen sehr stark in die Augen fallenden Gegenstand ergreife; jenes aber erfordert schon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruck mehr Kenntniß und Kunst. [...] Das Leidenschaftliche erweckt mehr Empfindung als Gedanken; beim Sittlichen denkt man mehr, als man empfindet. Deswegen kann man sich auch mit diesem weit länger und anhaltender beschäftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrscht weit mehr Mannichfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil sie nicht so stark angreifen, als diese, so ermüden sie auch weniger.“ Ebd., S. 417.

<sup>1460</sup> Als Beispiel führt Sulzer den Redner an: „Ein Redner, der vor der großen Menge spricht, muß seinen Stoff ganz anders wählen und behandeln, als wenn er bloß mit feinen denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt, schnell, stark und allenfalls auch nur vorübergehend zu rühren, so muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren oder überzeugen will.“ Ebd.

der Künstler auch das Tonverhalten im Bilde bestimmen, das entweder mehr dem *Sittlichen* oder *Leidenschaftlichen* des „farbichten Lichts“ entspringe. Für die *sittliche* Wirkung solle der Künstler den Ton stärker in seiner Farbigkeit dämpfen, das meint aus Neutralfarben zu entwickeln, für das *Leidenschaftliche* des Tons solle er ihn stärker buntfarbig prägen, um beispielsweise einen glühenden Ton zu erhalten.

In seinem Artikel *Leidenschaftlich* betont Sulzer: „Der Stoff eines Werks der Kunst ist leidenschaftlich, wenn in diesem Werke Leidenschaften, oder Aeufferungen, oder Gegenstände derselben geschildert werden.“ All das sei als *leidenschaftlich* zu bezeichnen, zum Beispiel ein Ausdruck, ein Ton oder ein Gegenstand, „wenn er aus Leidenschaft entsteht, oder abzielt sie zu erweken.“<sup>1461</sup> Damit sind bereits drei Grundkomponenten benannt: der Künstler, das Kunstwerk und der Betrachter. Einerseits benötigt das Subjekt (der Künstler) im Herstellungsprozess eines *leidenschaftlichen* Gegenstandes die Erfahrungs- und Erlebnisgrundlage, und andererseits soll der hergestellte *leidenschaftliche* Gegenstand auf sein Gegenüber, den Betrachter, wirken, um in ihm selbst einen leidenschaftlichen Zustand zu evozieren. Damit sind die Produktions- beziehungsweise Herstellungskomponenten, die mediale Wirkungskomponente des Kunstwerks selbst und die Rezeptionskomponente benannt. In diesem Falle sind das Kunstwerk wie auch seine Einzelkomponenten (hier beispielsweise auch der Ton) Medium und Mittler, sie besitzen mediale Fähigkeiten.

Diesen Dreierschritt, den Sulzer vorgibt und der in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts verankert ist, gilt es nun in der vorgegebenen Reihenfolge weiter zu verfolgen, um die Sulzer'sche Vorstellung vom Gesamtton im Bild dechiffrieren zu können. Am Beginn dieses Dreierschritts steht die Produktions- beziehungsweise Herstellungskomponente des Künstlers.

Für Sulzer ist es die Aufgabe des Künstlers, die *Empfindungen* respektive *Leidenschaften* darzustellen und diese mit Hilfe seines Kunstwerks im betrachtenden Subjekt zu erwecken (oder auch zu besänftigen). Wie kann der Künstler aber die *Empfindungen* und *Leidenschaften* darstellen, welche Voraussetzungen benötigt er? Zunächst solle er, so Sulzers Anweisung, „eine richtige Kenntniß der Natur und des Ursprungs der Leidenschaften, auch der Ursachen, durch die sie verstärkt, oder geschwächt werden“ erhalten. Dieses Wissen sei aber keineswegs ein angeborenes, sondern muss vom Künstler „hauptsächlich“ beim Philosophen erlernt werden.<sup>1462</sup> Die „Einbildungskraft“ bildet die zweite Grundvoraussetzung, um die Erweckung der Leidenschaften zu bewirken, denn „von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge andrer damit

---

<sup>1461</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 237.

<sup>1462</sup> Damit betont Sulzer die für Zeit typische Hierarchie von Philosophie und bildender Kunst, denn erstere gilt als die Beraterin, wenn nicht gar als die Erzieherin, der Kunst. Ebd., S. 224.

verbundener Vorstellungen zugleich rege werde.“<sup>1463</sup> Ausdrücklich weist Sulzer darauf hin, dass der Maler zwar „insbesondere [...] fast jeden leidenschaftlichen Gegenstand in der leblosen und sittlichen Natur, und auch gewissermaßen in der unsichtbaren Welt abbilden“ könne, dass die Erweckung der Leidenschaften durch den Maler – so der mitschwingende Paragone – schwieriger und weitaus mehr Kunsttalent erfordere, als das beim Redner der Fall sei.<sup>1464</sup>

Der Künstler solle, so Sulzers Forderung, „die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Aeüßerungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Wirkungen, zu schildern wisse[n]. [...] Getreue, zugleich aber lebhaftre Schilderungen der Leidenschaften, nach den verschiedenen Graden ihrer Stärke, von den ersten Regungen an, wodurch sie entstehen, bis auf den höchsten Grad ihres vollen Ausbruchs, und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Personen und den besondern Umständen herrühren, gehören zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers, der vornehmlich in Absicht auf diese Verrichtung ein großer Kenner des menschlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens seyn sollte.“<sup>1465</sup> Sulzer betont, dass hierfür zwar keine eindeutigen Regeln aufgestellt werden können, dass der Künstler aber mit Hilfe der Einbildungskraft „sich selbst in jede Leidenschaft zu setzen und jeden Charakter anzunehmen“ im Stande sein solle, um so zu einer Erfahrungs- beziehungsweise Erlebnisgrundlage zu gelangen, wodurch der Künstler erst einen leidenschaftlichen Gegenstand (z. B. ein Gemälde) herstellen könne. Wie von selbst versteht sich der Ausspruch, dass dem Künstler „da [...] kein Unterricht“ hilft.“<sup>1466</sup> So ist auch die Einfühlungs- und Erfahrungsgrundlage die „einzige Regel“: „Er übe sich mit dem hartnäckigsten Fleiß, alles, was er auszudrücken hat, selbst wohl zu empfinden, und wage sich an keine Schilderung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu setzen. Denn es ist unmöglich Empfindungen auszudrücken, die man selbst nicht hat.“<sup>1467</sup> Dahinter verbirgt sich letztlich ein rhetorisches Axiom, so zitiert Sulzer in seinem Artikel *Empfindung* ausdrücklich den berühmten Satz von Horaz: „Wenn du mich willst zum Weinen bewegen, sagt Horaz, so weine du selbst.“<sup>1468</sup> Wenn Sulzer die Einfühlungs- respektive Erlebnisgrundlage des Künstlers benennt, sie als notwendige Bedingung für den Herstellungsprozess des *Leidenschaftlichen* bestimmt, steht Sulzer in einer Entwicklungslinie, die ihre Voraussetzungen im 17. Jahrhundert hat und schließlich im 18.

---

<sup>1463</sup> Ebd.

<sup>1464</sup> Ebd., S. 225.

<sup>1465</sup> Ebd., S. 231f.

<sup>1466</sup> Ebd., S. 232. – Das Künstlergenie ist bereits implizit enthalten, dass durch „genaue und äußerst aufmerksame Beobachtung der Menschen, und ein anhaltendes ganz besonderes Studium der Charaktere und Leidenschaften, welches er in dem täglichen Umgange und in der Geschichte der Völker treiben kann“ sich weiterbilden soll. Ebd.

<sup>1467</sup> Ebd., S. 233.

<sup>1468</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 57. – Im Kontext lautet der Satz: „Mit dem Lachenden lacht, mit dem Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, dass ich weine, so trauere erst einmal selbst.“ („Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent / humani voltus. Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi.“) Horaz 1972, 10, V. 101-103.

Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Noch im 17. Jahrhundert war die vorherrschende Meinung, so Thomas Kirchner, dass zwar Leidenschaften darstellbar seien, die Emotionen des Künstlers selbst hingegen keineswegs „Eingang in die künstlerische Arbeit finden durften. Der Künstler hatte rational vorzugehen; auch wenn er die Emotionen des Betrachters provozieren oder Affekte darstellen wollte, durfte er sich ihnen auf keinen Fall selbst hingeben. Ein Künstler, der während seiner Arbeit von Affekten geleitet wird, kann – so war man überzeugt – nicht mehr seiner Aufgabe nachkommen und die Regeln der Kunst beachten.“<sup>1469</sup> Dies begann sich sukzessive bereits im 17. Jahrhundert zu ändern, als man auf Überlegungen von Cicero<sup>1470</sup>, Quintilian<sup>1471</sup> und Horaz<sup>1472</sup> zurückgriff und so eine Übertragung und Rezeption der antiken Rhetorik auf die Malerei vornahm.<sup>1473</sup> Den entscheidenden Schritt, so Thomas Kirchner, vollzog Abbé Jean-Baptiste du Bos, der in seiner bedeutenden Schrift *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture* von 1719 die Emotionalisierung des Künstlers voraussetzte, um dem Kunstwerk selbst eine wirkungsästhetische Komponente auf den Rezipienten hin zu ermöglichen: Der Künstler selbst muss emotional bewegt sein, damit er mit seiner Kunst auf sein Gegenüber, den Rezipienten, emotional wirken kann.<sup>1474</sup> Du Bos wie auch Antoine Coypel beziehen sich, wie Sulzer Ende des Jahrhunderts, bei der Emotionalisierung des Künstlers im Herstellungsprozess noch

---

<sup>1469</sup> Kirchner 2004, hier S. 364f.

<sup>1470</sup> „Es ist auch gar nicht möglich, dass der Zuhörer Schmerz oder Hass, Neid oder Furcht empfindet, dass er sich zu Tränen und Mitleid bewegen lässt, wenn alle die Gefühle, zu denen der Redner den Richter bringen will, dem Redner selbst nicht eingebrannt und eingepägt erscheinen. [...] ich hätte bei Gott niemals vor Gericht mit meiner Rede Schmerz und Mitleid, Neid und Hass erregen mögen, ohne selbst bei der Beeinflussung der Richter von den Empfindungen bewegt zu werden, zu denen ich sie bringen wollte.“ („Neque fieri potest ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invidet, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. [...] non me hercule umquam apud iudices aut dolorem aut misericordiam aut invidiam aut odium dicendo excitare volui quin ipse in commovendis iudicibus eis ipsis sensibus, ad quos illos adducere vellem, permoverer.“) Cicero, *Oratore* 2001, S. 324f. Bereits zit. bei Kirchner 2004, S. 365, S. 375.

<sup>1471</sup> „Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden, darin, sich selbst der Erregung hinzugeben. Denn es kann doch zuweilen sogar lächerlich wirken, Trauer, Zorn, Empörung wiederzugeben, wenn wir nur unsere Worte und Miene, nicht aber auch unser Inneres darauf einstellen. [...] Deshalb sollten wir bei dem, was der Wahrheit gleichen soll, auch selbst in unseren Leidenschaften denen gleichen, die wirkliche Leidenschaften durchmachen, und unsere Rede sollte aus einer Gemütsstimmung hervorgehen, wie wir sie auch bei dem Richter zu erzeugen wünschen. Oder wird etwa der Richter Schmerz empfinden, der mir, während ich zu diesem Zweck rede, keinen Schmerz anhört? [...] Ganz unmöglich! [...] Das erste ist es also, dass bei uns selbst die Regungen stark sind, die bei dem Richter stark sein sollen, und wir uns selbst ergreifen lassen, ehe wir Ergriffenheit zu erregen versuchen.“ („Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. nam et lucutus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodamus. [...] quare in his, quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum, qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio, qualem facere iudici volet. an ille dolebit, qui audiet me, qui in hoc dicam, non dolentem? [...] fieri non potest. [...] primum est igitur, ut apud nos valeant ea, quae valere apud iudicem volumus, adficiamurque antequam adficere conemur.“) Quintilian 1988, Kap. VI, 28-28, I 708 (Übers. ebd., 709). Bereits zit. bei Kirchner 2004, S. 365, 375.

<sup>1472</sup> Horaz 1972.

<sup>1473</sup> Franciscus Junius' Schrift *De pictura veterum libri tres* von 1637 gilt als eine der frühesten Schriften, die das Einfühlungsvermögen des Künstlers thematisiert, wie auch auf künstlerisch-praktischer Umsetzung die überlieferte Arbeitsweise von Dominichino. Als früher Vertreter des 18. Jahrhunderts sei Roger de Piles genannt, der ebenfalls die Emotionalisierung des Künstlers forderte. Siehe hierzu Kirchner 2004, S. 365-367.

<sup>1474</sup> Ebd., S. 367f.



ausdrücklich auf die oben zitierte Horazstelle und fordern eine Erlebnis- respektive Erfahrungsgrundlage des Künstlers beim Produktionsprozess.<sup>1475</sup>

Was bedeutet nun dieses aber in Hinblick auf den Gesamtton? Für Sulzer soll der Künstler das *Leidenschaftliche* und *Sittliche* des „farbichten Lichts“ der Natur zwar eingehend und eindringlich studiert haben. Ein reines naturkundliches Studium der unterschiedlichen Farbigkeit ist ihm jedoch kein ausreichendes Kriterium, denn insbesondere die unterschiedlichen ‚Wirkungen‘ desselben solle der Künstler studiert haben. Er muss also von dem in der Natur vorkommenden farbigen Licht emotional bewegt werden, und zwar je nach Farbigkeit und Stimmung anders. Erst dann könne er den Ton des Gemäldes gestalten, den „der Charakter des Gemäldes fordert“, durch seine eigene leibliche Erfahrung und Emotionalisierung. Erst dann kann er zum Beispiel ein Gemälde mit ‚traurigem‘ Inhalt gestalten, mit einem Ton, von dem er selbst in ‚Trauer‘ versetzt wurde und mit dem er „den Eindruck des Inhalts unterstützt[en]“ kann.<sup>1476</sup> Eine weitere Möglichkeit bestehe darin, dass der Künstler qua Imaginationskraft sich in einen Farbton ‚hineinversetze‘, um ihn dann seinem Gemälde zu verleihen. Oder er könne sie in einen neuen beziehungsweise neuartigen Ton kreieren, der nicht notwendigerweise von der Natur vorgegeben sein müsse, sondern ausgehend vom Naturstudium artifiziell gebildet werden könne. Durch die besondere Befähigung der Einbildungskraft könne der Künstler sich gleichsam auch emotional in diesen Ton ‚hineinversetzen‘, um hierdurch gerade jene Emotion zu erleben, die für den ‚Charakter‘ des Gemäldes notwendig sei.

Was meint Sulzer nun mit dem Begriff *Leidenschaften*? Sulzer definiert *Leidenschaften* als „Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolgt. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut oder böse halten.“<sup>1477</sup> Es ist daher zunächst zu klären, was Sulzer unter

---

<sup>1475</sup> Die Gefühle des Künstlers „waren für du Bos nicht mehr ausschließlich [...] auf die Wiedergabe von Affekten ausgerichtet, sondern sie waren als Teil seiner ‚imagination‘ Grundlage jeglichen künstlerischen Schaffens. Der Künstler konnte seine Gefühle in jeden Gegenstand einbringen, so wie der Betrachter auch von jedem Gegenstand gefühlsmäßig angesprochen werden konnte.“ Ebd., S. 370. – Auch Hagedorn widmet auf deutscher Seite, stark beeinflusst von den Franzosen, den Empfindungen des Künstlers ein eigenes Kapitel und beruft sich ebenfalls auf Horaz. Ausdrücklich betont er: „Wird aber derjenige Künstler, der die Empfindungen des Schönen, des Edeln und Erhabenen bey uns erwecken will, nicht selbst zuerst von diesen Vorzügen lebhaft gerührt seyn, und, um es zu seyn, gereinigte Begriffe haben müssen? ‚Du mußt zuerst selbst weinen‘, sagt Horaz, ‚wenn du mir Thränen ablocken willst‘.“ Und weiter: „Unter keinen andern Bedingungen wird Ihr Künstler, geliebter Freund, anakreontisch mahlen, oder dem Helden seines Gemäldes einen lebhaften Ausdruck derjenigen Würde und Hoheit geben, die ihm die Geschichte zueignet. Er gleicht in diesem Stücke geschickten Schauspielern, die sich in den Charakter der aufgegebenen Person glücklich zu verbilden wissen.“ Hagedorn 1762 (1997), Bd. 1, S. 131, 133f.

<sup>1476</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 542.

<sup>1477</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 224. – Weiter unten betont Sulzer: „Man fordert von jedem Künstler, daß er die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Aeüßerungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Wirkungen, zu schildern wisse.“ Ebd., S. 231.

*Empfindungen* versteht, um die mediale Wirkungs- und Rezeptionsebene genauer begreifen zu können: Der Begriff *Empfindung* besitzt seiner Meinung nach zwei Sinne: einen „allgemeinen“, das ist sein ‚psychologischer‘ Sinn, und einen „speziellen“, das ist sein ‚moralischer‘. Im ‚psychologischen‘ Sinne ist die Empfindung „eine Vorstellung, in so fern sie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck auf uns macht, oder in so fern sie auf unsre Begehrungskräfte würkt, oder in so fern sie die Begriffe des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Widrigen erweckt“; sie steht bei Sulzer noch entgegengesetzt der „deutlichen Erkenntnis“. <sup>1478</sup> Die *Empfindung* nach ihrem „moralischen Sinn“ setzt Sulzer mit dem aus der französischen Kunsttheorie stammenden Begriff des *sentiments* gleich. Dieser speziellere Sinn schließt eine handlungsbezogene Dimension mit ein, die bei dem allgemeineren Sinn ausbleibt. In diesem Fall ist der Begriff der *Empfindung* nun keine „Vorstellung“, sondern ein „Gefühl“, das durch stete Wiederholung von *Empfindungen* entstanden sei und „zur Quelle gewisser innerliche[r] oder äußerliche[r] Handlungen“ im Subjekt führe. <sup>1479</sup> Dieses entstehe, wenn das Subjekt, ausgelöst von einem Gegenstand, eine *Empfindung* erfahre. Nach dem Ähnlichkeitsprinzip sei das Subjekt daher fähig, einen ähnlichen Gegenstand zu erkennen, der eine ähnliche Wirkung besitze und folglich eine ähnliche *Empfindung* auslöse, so dass diese sich wiederholenden und ähnlichen *Empfindungen* „sich als herrschende Grundtriebe der Handlungen äußern. Dieses sind die Empfindungen deren verschiedene Mischung und Stärke den sittlichen Charakter des Menschen bestimmen.“ <sup>1480</sup>

Um die *Empfindung* innerhalb der Schönen Künste bewerten zu können, setzt er den Künsten zunächst polar die Wissenschaften (hier im Besonderen die Philosophie) entgegen. Deren Ziel ist Erkenntnis, hingegen das Ziel der Künste sei *Empfindung*, sowohl in ihrer Darstellbarkeit als auch in ihrer Wirkung. Um diesen Endzweck der Künste begrifflich zu fassen, geht Sulzer deduktiv vor. Zunächst müssen die Künste respektive ein Kunstwerk unmittelbar auf den Betrachter mit Hilfe der *Empfindung* im „psychologischen Sinn“ wirken, danach soll es im „moralischen Sinn“ wirken, „wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth“ bekomme. <sup>1481</sup> Wenn Sulzer die Leidenschaften als „Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolgt“ definiert, die „aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut oder böse halten“ <sup>1482</sup> entstehen, dann bezieht er die „psychologische“ und die „moralische“ Komponente der *Empfindung* auf die *Leidenschaften*, nur dass diese sich stärker auszudrücken vermögen als die

<sup>1478</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 53.

<sup>1479</sup> Ebd., S. 54.

<sup>1480</sup> Ebd.

<sup>1481</sup> Wenn die „schönen Künste Schwestern der Philosophie“ sein sollen und „nicht blos leichtfertige Dirnen [...], die man zum Zeitvertreib herbey ruft: so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist.“ Ebd.

<sup>1482</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 224.

*Empfindungen* und letztendlich den Menschen zu einem vernünftigen, moralischen Subjekt bilden können. Diese bildende Funktion der *Empfindungen* beziehungsweise *Leidenschaften* formuliert Sulzer nochmals ausdrücklich, indem er sie an den tatsächlichen ‚Endzweck‘ der Künste anschließt. Da das „eigentliche Geschäft der bildenden Künste“ (des Kunstwerks und des Künstlers) die Erweckung der *Empfindungen* im Betrachter sein soll, müssen diese dazu beitragen, im betrachtenden Subjekt einen „Grad an Empfindlichkeit“ zu bewirken, wie auch „eine gute Mischung herrschender Empfindungen in seiner Seele“ festsetzen, um „aus deren harmonischer Mischung ein seinem [dem Betrachter] Stand und Beruf wol angemessene[n] moralische[n] Charakter“ entstehen zu lassen.<sup>1483</sup> Kunstwerke sollen demnach einen pädagogischen Bildungsauftrag erfüllen, der in seiner letzten Instanz eine Teilhabe an der Erziehung der Gesellschaft zu einer besseren, zur Humanität erreichen soll. So folgert Sulzer zusammenfassend: „Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können.“<sup>1484</sup> Demzufolge sei die Hauptaufgabe des Künstlers, den „Charakter“ des Menschen und seine „Gesinnungen“ mit „dem Auge des Philosophen“ zu erforschen, um „wichtigen Einfluß auf die Bildung der Gemüther“ zu erlangen. Er soll „Lehrer und Führer seiner Mitbürger“ werden.<sup>1485</sup> Damit sind der höhere Sinn und der status quo des Künstlers und der Kunst bei Sulzer deutlich formuliert.

---

<sup>1483</sup> Und noch einmal: „Eine allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens ist also der allgemeine Zweck der schönen Künste. Darum suchen sie jede Sayte der Seele, sowohl die, die Lust, als die welche Unlust erweken, zu rühren. Denn da der Mensch sowol antreibende, als zurückstoßende Kräfte nöthig hat: so muß er für das Schöne und für das Hässliche, für das Gute und für das Böse empfindsam seyn.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 55. – Mit der ermahnen, entscheidenden Einschränkung, dass der Künstler nicht einfach die *Empfindungen* „in einer angenehmen Mischung durch einander, dem Geschmack“ vorstellen soll, so dass „aus dem Spiel der Empfindungen [lediglich] ein unterhaltender Zeitvertreib entsteht“, sondern dass der Künstler sie in einem „Mittelmaß“ darzustellen hat. Zwar sind diese Werke, die nur unterhalten wollen, für Sulzer nicht gänzlich zu „verwerfen“, sie müssen aber – und das ist das Entscheidende – „durch die, unter dem schönen Kleide liegenden, höheren Kräfte ihren Werth bekommen.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 55. – Hieran schließt sich gleichzeitig die Warnung an den Künstler an, innerhalb der Darstellung der Empfindungen sich auf ein ‚Mittelmaß‘ zu beschränken, und Sulzer formuliert die „Schranken der Empfindungen“ deutlich: „Denn wie der Mangel der genugsamen Empfindsamkeit eine große Unvollkommenheit ist, indem er den Menschen steif und unthätig macht: so ist auch ihr Übermaaß sehr schädlich, weil er alsdenn weichlich, schwach und unmännlich wird.“ Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 56. – Siehe zum ‚künstlerischen Maß‘ auch Franke 2004, S. 173.

<sup>1484</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 57. – Diese sind für Sulzer beispielsweise: „Empfindungen der Rechtschaffenheit und allgemeinen Redlichkeit, der wahren Ehre, der Liebe des Vaterlandes, der Freyheit, der Menschlichkeit u. s. f.“, die „in der sittlichen Welt die allgemeinen Kräfte [bilden], wodurch die Ordnung, Uebereinstimmung, Ruhe und Wolstand erhalten werden. Nur durch sie gelangen die Menschen zu Verdiensten, werden Beschützer der Rechte der Menschlichkeit, Stützen des Staats und Erhalter der Ordnung, der Ruhe und des Wohlstandes in größern oder kleinern Gesellschaften, die gewiß verloren sind, wenn es ihnen an Männern dieser Art fehlt. Weh dem Volke, der Gesellschaft, der Familie, wo die Empfindungen der Ehre, der Redlichkeit, des Rechts erloschen, oder nur so schwach sind, dass sie nicht mehr die Triebfedern der Handlungen seyn können.“ Ebd., S. 57.

<sup>1485</sup> Der Künstler „kennt darin die Quellen und Ursachen des gegenwärtigen oder zukünftigen Wolstandes oder Verfalls einzelner Häuser und der ganzen Gesellschaft. Dann begeistert ihn sein Eifer für Ordnung und Recht, seine Begierde rechtschaffene und auch glückliche Menschen zu sehen; er entflammt die noch nicht jedem Gefühl der Rechtschaffenheit abgestorbenen Herzen mit neuen Empfindungen; unterhält und verstärket das Feuer derselben, wo es noch nicht erloschen ist.“ Ebd., S. 58

Fragt man sich nach dieser Begriffsklärung nun nach der Bedeutung des Tons im Bilde, was das *Leidenschaftliche* des „farbichten Lichts“ demzufolge sei, so soll auch diese Variante des Tons – nicht nur das *Sittliche* – die Affizierungsfunktion sowie eine bildende und erzieherische Funktion auf den Rezipienten ausüben. Wenn der Ton das *Leidenschaftliche* des „farbichten Lichts“ ist, so kann und soll er nach Sulzer eine „psychologische“ und darauf folgend eine „moralische“ Wirkung im Betrachter ausüben. Das heißt, die jeweilige Farbigkeit oder Farbgestimmtheit des Tons solle zunächst eine unmittelbare Wirkung, eine unmittelbare Empfindung auslösen, die lediglich einen „angenehmen oder unangenehmen Eindruck“ hinterlasse oder eine „Vorstellung“ des „Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Widrigen“ erwecke.<sup>1486</sup> Aber dieses ist noch nicht mit einer „deutlichen Erkenntnis“ verbunden. Erst im nächsten Schritt – wohl mit der Betrachtungszeit des Kunstwerks in Beziehung zu sehen – könne der Ton auf den Betrachter im „moralischen“ Sinne wirken: Indem er eine Empfindung im betrachtenden Subjekt auslöst, bewirke er einen „Grad an Empfindlichkeit“, der ein „Gefühl“ entstehen lasse. Dieses „Gefühl“ wiederum, da es streng handlungsbezogen ist, soll nach Sulzer einen Erkenntnisprozess wirksam werden lassen – und kann, ohne dass er es dezidiert ausspricht, somit zur „deutlichen Erkenntnis“ beitragen, der wiederum „innerliche“ und „äußerliche“ Handlungen im Subjekt auslöse und somit seinen „moralischen Charakter“ bilde.<sup>1487</sup> Der Ton, als substantielles und konstitutives Element im Gemälde, soll dementsprechend beim Bildungs- und Erziehungsprozess des Menschengeschlechts nachhaltig wirken, nicht nur durch das *Sittliche*, sondern auch durch das *Leidenschaftliche* des „farbichten Lichts“. Der Ton dient also in seinem letzten ‚Endzweck‘ der *Humanitas*, der Vervollkommnung des Menschen – die im Übrigen das Ziel von Sulzers gesamter Kunsttheorie darstellt.<sup>1488</sup> Genau diese neuartige, grundlegende und bedeutende Funktion soll der Gesamtton nun selbst erhalten und das Gemälde mit konstituieren.

Darüber hinaus ist der Ton des Bildes auf Sulzers „Ganzheitsästhetik“<sup>1489</sup> zu beziehen, die mit Baumgarten in Verbindung steht.<sup>1490</sup> Sulzer betont im Artikel *Leidenschaften* ausdrücklich: „[D]ie Menge

---

<sup>1486</sup> Ebd., S. 53.

<sup>1487</sup> Ebd., S. 54.

<sup>1488</sup> Siehe zum Gedanken der *Humanitas* bei Sulzer Franke 2004, S. 172-175.

<sup>1489</sup> Johannes Dobai führt den Begriff der „Ganzheitsästhetik“ bei Sulzer ein, indem er konstatiert: „Sulzers ganze Ästhetik, auch in Bezug auf die einzelnen Kunstgattungen, ist, seinen philosophischen Grundanschauungen gemäß, immer wieder darauf ausgerichtet, aus ‚Teilen‘ oder ‚Gliedern‘ das ‚Ganze‘ aufzubauen, obwohl er anerkannte, dass nur die gesamte Welt als wahrhaft ‚Ganzes‘ auffassbar sei. Doch für ihn ergeben auch Teile dieses ‚Weltganzen‘ ‚Ganzheiten‘; [Sulzer: „Im strengen philosophischen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzelne aber ist ein Theil, der für sich bestehen kann. Aber ein so metaphysisches Ganzes darf ein werk der Kunst nicht seyn.“ Sulzer 1792–94, (1967), Bd. 2, S. 292] es ist deshalb nicht übertrieben, in seinem Falle von einer ‚Ganzheitsästhetik‘ zu sprechen. Dieser Ausdruck ist zwar nicht besonders geläufig, trifft aber für den Fall Sulzer zu; der Wunsch nach dem Erstellen von ‚Ganzheiten‘ steht im Mittelpunkt seines Denkens. Das ‚Ganze‘ zu erreichen ist für ihn nicht nur eine formelle Angelegenheit, sondern zugleich der Weg, mit Hilfe der Form dem ‚ganzen‘ (sittlich ausgewogenen) Menschen Ausdruck zu verleihen. Das «Ganze» ist bei ihm nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein ethischer Hauptbegriff.“ Dobai 1978, S. 49.

der darin [im leidenschaftlichen Gegenstand; das gleiche gilt auch für den sittlichen Gegenstand] liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerksamkeit auf einzelne Theile zu richten, und ihn zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich untersucht, wie sie beschaffen ist, der fühlt nichts dabey; sollen wir fühlen, so muß die Aufmerksamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, sondern auf die Wirkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn.“<sup>1491</sup> Bezogen auf den Ton bedeutet das, dass dieser alle Farben, alle Gegenstände und die Komposition und so weiter im Bilde in toto zusammenbindet und somit die Funktion übernimmt, sie als ein zusammengehörendes Ganzes vorzustellen. Der Betrachter nimmt nicht die einzelnen „Theile“ als Zergliederung wahr, sondern den gesamten Bildeindruck. Somit ist der Ton gleichsam auch eine Triebfeder der „Wirkung“ des Ganzen. Voraussetzungen hierfür sind die beiden Bedingungen, die Sulzer für ein „Ganzes“ benennt. Es muss „eine ununterbrochene Verbindung der Theile [sowie ...] eine völlige Bekränzung des Gegenstandes“<sup>1492</sup> vorhanden sein, um als ein Ganzes bezeichnet werden zu können. Denn: „Durch die Verbindung werden Theile in einen Gegenstand gefaßt, und durch die völlige Beschränkung wird dieser Gegenstand ganz.“<sup>1493</sup> Für Sulzer entsteht aus der „Verbindung der Theile“, die der Ton ja vorbildlich übernimmt, die „Einheit“, aus der „Beschränkung“, die für den Ton die Bildgrenzen darstellt, die „Vollständigkeit“.<sup>1494</sup> Dies wird noch deutlicher, wenn Sulzer betont, dass die Existenz des Tons im Bild erst die „Vollkommenheit“<sup>1495</sup> desselben bewirke, er also als notwendig Gestaltetes definiert wird, das zum Ganzen des Gemäldes gehört und das auch dieses als Ganzes zu bilden verhilft. Indem der Ton das Gemälde auf formaler Ebene ‚durchflutet‘ und damit die Einzelkomponenten zusammenführt, kann er dem Gemälde erst seine abschließende „Vollkommenheit“ geben, die der „Charakter“ und das Thema verlangen. Er wandelt sich somit bei Sulzer zum Ausdrucksträger und geht zudem ein reziprokes Verhältnis mit dem Dargestellten ein. Er selbst wirkt als Ganzes, denn er ist seiner Existenz nach als ein Ganzes im Gemälde wahrnehmbar – z. B. der oliv-graue Ton, der das Gemälde überzieht, im Gegensatz zu den unterschiedlichen Farbwerten des Stofflichen, die als einzelne benannt werden müssen – und kann erst das gesamte Gemälde, wiederum als Ganzes, mitkonstituieren. Er benötigt jedoch sowohl für seine Existenz das Gemälde als auch die Farben; er kann ohne diese nicht eigenständig existieren.

---

<sup>1490</sup> Götz Pochat bemerkt zu Baumgarten: „Das Prinzip der Einheit (*consensus phaenomenon*) liegt nach Baumgarten auch der Schönheit in ihrer sinnlichen Erscheinung zugrunde. In der Schönheit der Dinge, der Welt und des Kunstwerks tut sich jene zweckmäßige Ordnung kund, die in der besten aller Welten vorherrscht. Sie zeigt sich im Kunstwerk sowohl in der Anordnung der Formen (*dispositio, ordo*) wie in der Bedeutung (*significatio*), die ihm als Ganzem zukommt (*Aesthetika*, §514).“ Pochat 1986, S. 383.

<sup>1491</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 3, S. 224.

<sup>1492</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 291.

<sup>1493</sup> Ebd.

<sup>1494</sup> Ebd., S. 292.

<sup>1495</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 542.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Sulzer derjenige Vertreter im 18. Jahrhundert ist, der die reflektierteste Position für den Ton formuliert und diesen aufwertet. Der Ton nimmt für ihn in der neueren Malerei wesentlichen Anteil an der Affizierung des Betrachters und der *sub-oculus-subiectio*. Indem der Ton der „Charakter, das ist das sittliche oder leidenschaftliche des farbichten Lichts ist“, ist er zum Ausdrucksträger transformiert, der entscheidenden Einfluss auf die Wirkung des Gemäldes besitzt. Dadurch dass der Charakterbegriff in seiner Definition enthalten ist, greift er indirekt auf die Poussin'sche *modi*-Lehre zurück. Wenn Sulzer grundsätzlich nach dem Wirken und dem Zweck des Kunstwerks fragt, überträgt er diese Fragestellung auf die Gattungen und letztlich auch auf die konstituierenden Einzelmomente des Kunstwerks – wie in unserem Fall auf den Ton.<sup>1496</sup>

Aus den drei aus seiner Kunsttheorie abgeleiteten Schritten der Herstellungs-, medialen Wirkungs- und Rezeptionsebene hat sich ergeben, dass Sulzer im Herstellungsprozess des Tons die eigene leibliche Erfahrung und Emotionalisierung des Künstlers voraussetzt, die in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts verwurzelt ist, um den jeweiligen Ton zu gestalten, den der Charakter und das Thema des Bildes fordert. Der Ton des Gemäldes, der zur „Vervollkommnung“ desselben beitragen soll, erhält bei Sulzer eine mediale Wirkungskomponente, indem er den Inhalt des Ganzen durch seine spezifische Farbstimmung unterstützt und im Betrachter entweder *sittlich* oder *leidenschaftlich* wirken soll. Da der Ton durch seine spezifische Eigenschaft des Überlagerns und Durchflutens die Funktion der Zusammenbindung und Vereinheitlichung übernimmt, trägt er zur „Vervollkommnung“ des Bildganzen bei und ist mit Sulzers ‚Ganzheitsästhetik‘ in Verbindung zu bringen. Wie der Künstler per se zum Instrument, zum „Lehrer“ der Menschheit ernannt wird, der in seiner letzten Konsequenz zur *humanitas*, zur Vervollkommnung der Menschheit beiträgt, so soll der Ton im Bild ebenfalls als ein Vehikel zunächst formal zur „Vervollkommnung“ des Bildes beitragen. Darüber hinaus wird ihm gemeinsam mit dem Bild eine ethische und moralische Aufgabe zugewiesen.

Johann Heinrich Füssli (1741–1825) bezieht sich noch auf Plinius<sup>1497</sup>, leitet aber den Ton aus der Renaissancemalerei ab und will ihn ebenfalls für die aktuelle Malerei fruchtbar machen. Er fordert: „ein

---

<sup>1496</sup> Diesen Ansatz kritisierte Goethe dahingehend, da er Sulzer vorwarf, dass er sich gerade nicht mit dem Schöpfer des Werkes, dem Künstlergenie und dem künstlerischen Schöpfungsprozess in der Form auseinandersetze, die Goethe ins Zentrum seiner Fragestellung rückte. Vgl. hierzu Büttner 1999, S. 341. – So betont auch Dobai: „Ein grundsätzlicher Unterschied besteht [...] darin, dass Sulzer im Künstler gleichsam ein tätiges Instrument zur Besserung der Umstände und der Sitten des Volkes sah, Goethe aber die sich selbst genügende Autonomie des künstlerischen Schaffens betont.“ Dobai 1978, S. 227. – Die Goethe'sche Kritik greift aber nur ansatzweise, betrachtet man beispielsweise den Artikel *Mannigfaltigkeit* in seiner ‚Allgemeinen Theorie der Schönen Künste‘ (s. u.); so liefert er einen differenzierteren Begriff des Künstlergenies mit dessen Aufwertung, der sich auch im Artikel ‚Genie‘ festigt. Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 2, S. 303–368.

<sup>1497</sup> Füssli betont, dass der Antike, so wie Plinius überliefert, die Erfindung der Lokalfarbe und des Tons zuzuschreiben ist. Gerade Plutarch hätte Apollodor die Erfindung der „tints“, „the mixtures of colours and the graduations of shade“

Gesamtton muß herrschen, so wie der Ton des wichtigsten Instrumentes in einem Konzert alle übrigen überstimmt.“ Als Vorbild zieht er gerade Michelangelo heran, denn das, was das Kolorit von Michelangelo auszeichnen würde, wäre gerade sein Ton (*the thone*). Dieses ist „jene umfassende Verbindung der Farben und Tinten, die sich über das Ganze erstreckt und weniger wie das Ergebnis einer fortschreitenden Arbeitsweise wirkt, als wie eine plötzliche unmittelbare Ausstrahlung“. <sup>1498</sup> Der Maler soll also den Ton so erzeugen, dass seine Wirkung gerade diese ‚plötzliche unmittelbare Ausstrahlung‘ evoziert. Damit erhält der Ton bei Füßli eine „Ausstrahlung“, weil er als Ganzes den Betrachter in seiner Unmittelbarkeit affiziere. In diesem Sinne ist der Ton ein „einziges Prinzip, das mit einemmale das Licht, die Lokalfarbe, die Halbtinten und den Schatten bestimmt.“ <sup>1499</sup> Auch Füßli gehört noch zu denjenigen Vertretern, die die Anwendung des Gesamttons in einem Gemälde postulieren, denn so betont er in seinem 172. Aphorismus in den *Aphorismen über die Kunst* <sup>1500</sup>: „Wenn der Ton das rechtmäßige Prinzip des Kolorits ist, so erzielt derjenige, der seine Farben anlegt, ohne dieses Prinzip mächtig zu sein, doch nur zersplitterte Farbenwirkungen und stiftet Dissonanz, auch wenn er alle andern in der Nachbildung des individuell Gegebenen übertrifft.“ <sup>1501</sup> Auch für Füßli ist damit der Harmonie-Begriff für den Ton maßstabgebend, was er nochmals in seinem 173. Aphorismus festigt: „Die Harmonie des Kolorits besteht im gebührenden Gleichgewicht aller Töne, das vom Eintönigen und vom Fleckigen gleich weit entfernt ist.“ <sup>1502</sup> Neben der Bildharmonie steht der Ton bei Füßli als „das rechtmäßige Prinzip des Kolorits“ ausschließlich für den „sittliche[n] Teil des Kolorits“. <sup>1503</sup>

In Carl Ludwig Fernows (1763–1808) Aufsatz *Über den Begriff des Kolorits* <sup>1504</sup> von 1799 ist die antike Grundlage des *tonos* nun gänzlich verschwunden. Fernow bezieht den „Generalton“ oder „Hauptton“

---

zugewiesen. Genau hierin sieht Füßli den Begriff der *harmogé* realisiert: „This was the element of the ancient harmoge, that imperceptible transition, which without opacity, confusion, or hardness united local colour, demitint, shade, and reflexes.“ Füßli 1801, 1. Vorlesung, ‚Ancient Art‘, S. 17ff.

<sup>1498</sup> Füßli 1831 (1944), S. 128.

<sup>1499</sup> Ebd.

<sup>1500</sup> Ebd. – Anregend für Füßlis Aphorismensammlung waren die *Vermischten Unphysiologischen Regeln zur Selbst- und Menschenkenntnis* von Lavater, die Füßli im Winter 1787–88 ins Englische übersetzte und die im Frühjahr 1788 mit der Titeländerung *Aphorisms on Man* in London erschienen. Mason hat darauf aufmerksam gemacht, dass die eigene Aphorismensammlung von Füßli wohl im Laufe des Jahres 1788 entstanden sein muss, da Füßli in seinem Vorwort der Lavaterschen Übersetzung bereits einen zweiten Band angekündigt hatte, der Aphorismen über die Kunst enthalten und bereits im nächsten Jahr erscheinen sollte. Füßli überarbeitete sein Manuskript, nachdem zumindest Teile in der Druckerei verbrannt waren, sein ganzes Leben lang. Erst 1831, sechs Jahre nach seinem Tod, wurden die eigenen Ausführungen im dritten Band der *Life and Works of Henry Füßli* von seinem Biografen Knowles publiziert. Dennoch muss noch einmal betont werden, dass die Aphorismen in ihren Grundsätzen auf die 1788er Jahre zurückgehen. Ebd., S. 11-14.

<sup>1501</sup> Füßli 1944 (1831), S. 120.

<sup>1502</sup> Ebd.

<sup>1503</sup> Ebd., S. 120. – Birgit Rehfus-Dechêne möchte hierin eine Beeinflussung durch Sulzer sehen, da sie Sulzers *tonos*-Begriff rein auf das *Sittliche* bezieht. Wie jedoch bereits gezeigt werden konnte, verknüpft Sulzer im Ton *Sittliches* und *Leidenschaftliches*. Rehfus-Dechêne 1982, S. 82. Vgl. die Ausführungen weiter oben.

<sup>1504</sup> Fernow 1799. – Der 1799 erstmals erschienene Aufsatz, der im zweiten Band der römischen Studien noch einmal aufgenommen wurde, musste, so Christoph Wagner, „seinen Zeitgenossen wie ein Widerspruch zu Kants philosophischer

<sup>1505</sup>, so seine Bezeichnung für den Gesamtton, rein auf die neuzeitliche respektive aktuelle Malerei und ordnet ihn dem *ästhetischen Teil* des Kolorits zu.<sup>1506</sup> Die immer noch hohe Bewertung des Gesamttons wird bei Fernow ganz zu Anfang deutlich, denn der „Begriff des Mahlers [„als Koloristen“] schließt zwei Zwecke in sich“, das heißt für Fernow, dass der Maler, um den *ästhetischen Teil* des Kolorits hervorbringen zu können, „erstlich: den wahren Ausdruck des Lokaltons und der Materie“<sup>1507</sup> zu bezwecken und zweitens „die harmonische Vereinigung aller Töne in einen Hauptton“ zu bewirken habe.<sup>1508</sup> Der „Generalton“ ist bei Fernow der *Haltung*<sup>1509</sup> in einem Gemälde subordiniert. Erst mit der ‚richtigen‘ *Haltung* kann „Wahrheit“, „Schönheit“ und „reizende Harmonie“ in einem Gemälde erzeugt werden.<sup>1510</sup> Ähnlich der Linienperspektive wirkt für Fernow die *Haltung*, die sich aber deren klaren und „eindeutigen“ Regeln entzieht und im Sinne der Luftperspektive verstanden ist.<sup>1511</sup> „Von einem

---

Zementierung des akademischen Antagonismus von Farbe und Form [erschieden sein], in dem die Farbe als begrifflich nicht faßbares Phänomen im Bereich des Geschmacks figuriert [...]. Tatsächlich ist sich Fernow aber – auf den letzten Seiten seiner Abhandlung bis ins einzelne der Argumentation – mit Kant einig über den akzidentiellen Charakter der Farbe.“ Wagner 1999, S. 92. – Denn, so urteilt Fernow, schließlich über die Unselbstständigkeit von Kolorit und Helldunkel: „Das Kolorit hängt den Gegenständen, – das Helldunkel dem Kolorit an, hat also noch weniger Selbstständigkeit als dieses.“ Fernow 1799, S. 149.

<sup>1505</sup> Im Unterschied hierzu: „Ton“ bezeichnet bei Fernow „jede einfache oder zusammengesetzte Farbe, welche als Einheit empfunden wird“. Ebd., S. 119.

<sup>1506</sup> Fernow unterscheidet grundlegend zwei Aufgaben des Kolorits, das nach ihm „wie jeder andere Teil der Kunst“ in einen *mechanischen* und einen *ästhetischen* Teil getrennt ist. Der *mechanische* Teil des Kolorits sind für Fernow die Kenntnisse des Malers über „die Gesetze des Lichts und der Farben, und aus der Beobachtung ihrer Wirkungen in der Natur für die Praxis.“ Der *ästhetische* Teil hängt für ihn „von der Empfindung und dem Geschmack des Künstlers ab“ Ebd., S. 118. – Letzteres bringt ihn dazu, seine Betrachtungen über das Kolorit zu formulieren und einen weiteren Aspekt des Tons mit einzuschließen. Vorab unterscheidet Fernow zwei ‚Typen‘ von Künstlern: Für Fernow gibt es denjenigen, der mehr „Sinn für Form“ besitzt, dementsprechend ein guter Zeichner ist, und den, der „mehr Sinn für Farbe“ entwickelt und somit ein guter Kolorist ist. Wenn beides in einem Künstler zusammenkommt, dann „ist das Talent zur Kunst um so entschiedener“ Ebd., S. 118. – Auffällig ist die übergreifende Zuordnung, denn der Zeichner besitzt das Talent der „Erfindung“, der *inventio*, der Kolorist hingegen das Talent der „Nachahmung“, der *imitatio*. Diese Trennung bei Fernow zwischen Form und Farbe, Zeichnung und Kolorit, sowie *inventio* und *imitatio* greift auf die französische Kunsttheorie zurück. Die Aufgabe des Malers besteht für Fernow darin, mit dem Kolorit die „Eigenschaften der Körper auszudrücken“, d. h. einerseits die „eigenthümliche Farbe“ und andererseits „die materielle Beschaffenheit“ des Körpers mit der Farbe auszudrücken. Somit trennt er Farbe und Materie. Ebd., S. 118f.

<sup>1507</sup> „Lokaltone“ definiert Fernow folgendermaßen: Ein Gegenstand besitzt eine „natürliche Farbe“, „aber so wie diese natürliche Farbe des Gegenstandes aus seinem Standort erscheint, heißt sie der Lokaltone derselben.“ Ebd., S. 119.

<sup>1508</sup> Ebd., S. 120.

<sup>1509</sup> Ebd., S. 136. – Der Begriff *Haltung* wird im 18. Jahrhundert auf unterschiedliche Art und Weise eingesetzt. So kann er beispielsweise synonym mit Helldunkel sein. Beispielsweise ist das *clair-obscur* von de Piles in der deutschen Ausgabe *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen* von 1760 mit *Haltung* übersetzt. De Piles 1760, siehe beispielsweise das Inhaltsverzeichnis. – Bei Johann Georg Sulzer ist der Begriff *Haltung* nahezu austauschbar mit *Harmonie*. Siehe hierzu Dobai 1978, S. 197.

<sup>1510</sup> Fernow 1799, S. 138.

<sup>1511</sup> Unter *Haltung* versteht Fernow „die verhältnismäßige Abstufung und Veränderung der Farben, Lichter und Schatten, welche, der grösseren oder geringeren Entfernung gemäss, durch die zwischen dem Auge des Anschauenden und den Gegenständen befindliche Masse atmosphärischer Luft bewirkt wird. Durch die richtige Beobachtung dieser Wirkung erhält der Maler, dass die, nach Maassgabe der Entfernung, den Regeln der Linienperspektive gemäss, richtig verjüngten Gegenstände auch in Farbe und Beleuchtung so erscheinen, wie sie sich unter gleichen Verhältnissen in der Natur zeigen würden. Wenn wir in eine weite Ferne hinausblicken, so sehen wir nur die allernächsten Gegenstände in ihrer wahren Farbe und ungeschwächten Beleuchtung. An den entfernten mischen sich, nach dem Verhältnis der zunehmenden Entfernung, Licht und Farben mehr und mehr mit der Farbe von Dünsten geschwängerten Luft, die wie ein unendlich zarter Duft alle Gegenstände umgiebt, bis diese endlich am fernen Horizont ganz in den bläulichen Luftton verdämmern, so dass wir nur noch schwach ihre Hauptformen wahrnehmen. [...] Je mehr die Luft mit den Dünsten geschwängert ist, desto stärker, – je



Gemähde sagt man, es hat Haltung“, so seine Schlussfolgerung, „wenn jeder Theil nach der Tiefe des Raumes oder der Entfernung vom Auge, sich von den ihm nahen Objekten gehörig absondert, so dass das Nähere und Entferntere richtig vortritt oder zurückweicht und alles an seinem Orte gerade so erscheint, wie es in der Wirklichkeit unter gleichen Verhältnissen erscheinen würde.“<sup>1512</sup>

Nur die „richtige“ *Haltung* bewirke zwei Dinge in einem Gemälde: Sie dient zum einen der „Deutlichkeit“, das heißt derjenigen Betonung, welche auf Betrachterebene zu einer Verstandesleistung führe, denn ist die *Haltung* „richtig“, dann bewirke sie, „dass jeder Gegenstand nach Maassgabe seiner Entfernung vom Auge, in Farbe und Beleuchtung den Grad an Deutlichkeit erhält, der ihm auf seiner Stelle gebührt.“<sup>1513</sup> Zum anderen bewirke sie, „dass die verschiedenen Lokaltöne sich in einen Generalton vereinigen.“<sup>1514</sup> Das heißt, dass der Gesamtton („Generalton, „Hauptton“) in einem Gemälde erst entstehe, wenn der Maler die „richtige“ *Haltung* respektive die „richtige“ Luftperspektive anwende. Der Ton ist somit streng der *Haltung* subordiniert.<sup>1515</sup>

Den „Generalton“ definiert Fernow – noch in der Tradition eines mimetischen Naturbegriffs stehend – „als die allgemeine Farbe der Luft, welche sich zwischen dem Auge und den Gegenständen befindet“.<sup>1516</sup> Er ist auch mit der Luftfarbe gleichzusetzen, denn „Licht und Farben [mischen sich] mehr und mehr mit der Farbe der von Dünsten geschwängerten Luft, die wie ein unendlich zarter Duft alle Gegenstände umgibt.“<sup>1517</sup> Seine Aufgabe bestehe in der Vereinigung aller Farben in einem Gemälde.<sup>1518</sup> Synonym verwendet Fernow zum „Generalton“ auch den Begriff „Luftton“ und bezeichnet dessen Funktionsbereich: Die „Lokaltöne der Objekte [das sind die *einzelnen* Gegenstände] werden durch die Farbe des allgemeinen Lufttons mehr oder weniger gebrochen, je nachdem dieser mehr oder weniger gefärbt ist. Die Farbe der Luft ändert sich nach dem Stande des Sonnenlichts und nach der Beschaffenheit der in ihr schwebenden Dünste.“<sup>1519</sup> Wenn Fernow den „Generalton“ auf die farbige Luft bezieht und die Metapher der „von Dünsten geschwängerten Luft“ wählt, so beschreibt er hiermit den Eindruck eines Farbnebels beziehungsweise eines schleierhaften Tonverhaltens, wie es auch bei den Gemälden der deutschen Klassizisten zu konstatieren ist. In dem Moment, in dem Fernow den

---

reiner sie ist, desto sanfter und unmerklicher sind die Abstufungen der Haltung, worin die Gegenstände erscheinen.“ Ebd., S. 136f. – In diesem Aufsatz verwendet er *Haltung* als Luftperspektive. Der Begriff Luftperspektive wird von Fernow hier nicht verwendet.

<sup>1512</sup> Ebd., S. 137.

<sup>1513</sup> Ebd., S. 137f.

<sup>1514</sup> Ebd., S. 138.

<sup>1515</sup> Im Gegensatz hierzu ist beispielsweise bei Anton Raffael Mengs das Helldunkel für die Luftperspektive verantwortlich, nicht etwa der Gesamtton. Präziser heißt dies bei ihm, dass die Luftperspektive „wie die Linienperspektive in Rücksicht auf die Verminderung der Stärke des Helldunkels ihre Regeln hat.“ Mengs 1843, 1844, Bd. 2, S. 27.

<sup>1516</sup> Fernow 1799, S. 138.

<sup>1517</sup> Ebd., S. 137.

<sup>1518</sup> Ebd., S. 144.

<sup>1519</sup> Ebd., S. 138.

Gesamtton aus der farbigen Luft entwickelt, ist eine Verwandtschaft mit dem von Sulzer so bezeichneten „farbigen Licht“ gegeben.<sup>1520</sup>

Die entscheidende Schlussfolgerung, mit der Fernow sich der Interpretation des Tons in der *modus*-Tradition mit dem *Charakter*-Begriff anschließt, lautet: „Der Mahler wählt für seinen Hauptton die Farbe, welcher der Hauptempfindung und dem Charakter der in einem Gemälde herrschen soll, am gemässesten ist. Aber was für einen Generalton er auch wählen mag, so muss die *Haltung* doch immer nach denselben Gesetzen erfolgen und denselben optischen Effekt, nemlich den Schein des verhältnissmässigen Hervortretens und Zurückweichens der Objekte, und die harmonische Verschmelzung aller Töne in e i n e n Hauptton, bewirken. Eine richtige *Haltung* ist zur Wahrheit und Schönheit eines Gemähltes gleich unentbehrlich; sie giebt ihm den täuschenden Schein der Wirklichkeit und die reizende Harmonie der Natur.“<sup>1521</sup> Fernow präzisiert nochmals: Der Hauptton „soll, wie der Charakter des Inhalts, ernst oder heiter, düster oder lieblich seyn“<sup>1522</sup> und bestärkt somit das reziproke Verhältnis des Tons im Bild mit dem *Charakter*-Begriff.

#### **4.3 Das Ende des *tonos* und dessen Abwertung – Von der „Nullität“ bis zur „Unbedeutendheit“**

Um 1800 setzt in der Diskussion um den *tonos* eine Neubewertung ein, in der August Wilhelm Schlegels Kritik eine Vorreiterposition einnimmt, in die auch Goethe eingreift. Die Neubewertung und Umdeutung verläuft parallel zur Überhöhung des Tons, wie sie bei Aloys Ludwig Hirt diskutiert wird.

In August Wilhelm Schlegels *Berliner Vorlesungen* aus dem Jahre 1801 erfährt der Gesamtton zum ersten Mal eine negative Bewertung. Schlegel kritisiert – unter Bezugnahme auf Goethes Bearbeitung von Diderots *Versuch über die Malerey* – als einer der ersten den Gesamtton und bezeichnet ihn als die „Nullität“ der Farben.<sup>1523</sup> Um die Harmonie der Farben zu erhalten, reicht der Ton nach seinem Dafürhalten nicht aus. Hierbei bezieht er sich, wie auch in der französischen Kunsttheorie üblich, auf die Komponenten Licht und Luft. Zwar schränkt er ein, wie das schon Johann Georg Sulzer formuliert hatte, dass „die zwischen uns und den in einiger Entfernung gesehenen Gegenstände befindliche Luft [...] eine gewisse gleichförmige Dämpfung derselben“ hervorbringe<sup>1524</sup>, die aber als ein „Mittel zur Nullität“ angesehen werden müsse, anstatt zur Harmonie der Farben zu gelangen. Schlegel muss „eingestehen, daß sehr viele neuere Maler der Forderung nur auf dem negativen Wege Genüge zu leisten gesucht, und sich in die Nullität des Kolorits verloren haben, wo nichts beleidigen kann, wie eigentlich nichts

---

<sup>1520</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 541.

<sup>1521</sup> Fernow 1799, S. 138. – Kursiva sind Hervorhebungen der Verf.

<sup>1522</sup> Ebd., S. 144.

<sup>1523</sup> Schlegel 1801 (1963), S. 169. – Vgl. hierzu auch Rehfus-Dechêne 1982, S. 76.

<sup>1524</sup> Ebd.

vorhanden ist, wo eine einigermaßen kräftige Farbe schon eine unerträgliche Kühnheit scheint.“<sup>1525</sup> Auch bewertet Schlegel in seiner Kritik an Newton die Farben Grau und Braun, die ja entscheidenden Anteil am Farbeindruck des Gesamttons hatten, nun als „schmutzige Unfarbe[n]“<sup>1526</sup> und weist ihnen damit auch eine Negativbewertung zu. Obwohl Schlegel den Begriff Ton oder Gesamtton nicht verwendet und sich gegen das Helldunkel richtet, wird mit seiner Kritik gegen die Zeitgenossen deutlich, dass er den Gesamtton der Gemälde meint, deren Ausdruck er als „Nullität“ charakterisiert.<sup>1527</sup>

Johann Wolfgang von Goethes *Farbenlehre*, 1810 veröffentlicht, zieht einen grundlegenden Wandel der *tonos*-Diskussion nach sich, denn er bezeichnet nun diese Art von Ton, der in den zeitgenössischen Gemälden allgegenwärtig sei, als „falschen Ton“: „Was man bisher Ton nannte, war ein Schleier von einer einzigen Farbe über das ganze Bild gezogen. [...] Dieser unechte Ton ist durch Instinkt aus Unsicherheit dessen, was zu tun sei, entstanden, so daß man anstatt der Totalität eine Uniformität hervorbrachte. [...] Man findet in solchen Gemälden oft die harmonischen Gegenstellungen recht glücklich, aber ohne Mut, weil man sich vor dem Bunten fürchtet“. <sup>1528</sup> Bereits in seinen Anmerkungen zur Übersetzung von Diderots *Versuch über die Malerei* betonte Goethe: „Man gibt keineswegs zu, daß es leichter sei, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes; aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich niemand, ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, daß es unwirksam, daß es unbedeutend sei.“<sup>1529</sup>

Seit Goethe ist nicht mehr der Ton das ausschlaggebende Medium zur Erzeugung der Harmonie im Bild, diese Aufgabe übernehmen nun die Buntfarben selbst; der Ton ist nur noch sekundär nützlich.<sup>1530</sup> Die Buntfarben erhalten nun *s i n n l i c h e* und *s i t t l i c h e* Wirkungen, aus denen sich die „ästhetische Wirkung“ der Farben – das eigentliche Ziel Goethes – für den Maler ableitet.<sup>1531</sup> Auch bei Goethe ist zwar die *modi*-Lehre mit dem Charakter-Begriff noch enthalten, wenngleich sie an die

<sup>1525</sup> Ebd., S. 170. – Insbesondere Philipp Friedrich Hetschs *Tod des Konsul Papirius* (**Abb. 35**) zeigt die paradigmatische Farb- bzw. Tongestaltung, die Schlegels Kritik wohl am deutlichsten veranschaulicht. Vgl. zum Gemälde weiter oben.

<sup>1526</sup> Schlegel 1801 (1963), S. 170.

<sup>1527</sup> Siehe auch Lersch 1981, Sp. 231f.

<sup>1528</sup> Goethe, *Farbenlehre* 1979, hier Bd. 1, S. 303f., Paragraph 891; 893; 894f. – Goethe gibt aber keine anwendbare Definition des ‚echten Tons‘, den er lediglich synästhetisch mit der Musik vergleicht: „Man würde nicht mit Unrecht ein Bild von mächtigem Effekt mit einem musikalischen Stücke aus dem Durton, ein Gemälde von sanftem Effekt mit einem Stücke aus dem Mollton vergleichen, so wie man für die Modifikation dieser beiden Haupteffekte andre Vergleichen finden könnte.“ Goethe, *Farbenlehre* 1979, hier Bd. 1, S. 303, Paragraph 890.

<sup>1529</sup> Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei* 1968, S. 726f.

<sup>1530</sup> Siehe hierzu auch Rehfus-Dechéne 1982, S. 94.

<sup>1531</sup> Goethe, *Farbenlehre* 1979, Bd. 1, S. 294f., Paragraph 848. – Die sinnlich-sittsame Wirkung der Farben ist das, was die Farben als inneres Farberlebnis des Menschen bewirken, d. h., ihre Wirkung auf die menschliche Psyche. Siehe weiterführend zur Farbenlehre von Goethe: Dittmann 1987, S. 325-330; Schwarz 1999, S. 181-190. Jeweils mit weiterführender Literatur.

Buntfarben und nicht an den Ton gebunden ist. Nach Goethe kann das „charakteristische Kolorit“ drei *modi* besitzen: Das *mächtige* Kolorit wird durch das „Übergewicht der aktiven“ Seite seines Farbkreises, das *sanfte* Kolorit durch das „Übergewicht der passiven Seite“ und das dritte, das *glänzende* Kolorit, durch die „Totalität und Darstellung des ganzen Farbkreises im Gleichgewicht hervorgebracht.“<sup>1532</sup> Zwar sind das *mächtige* und *sanfte* Kolorit für Goethe „gewissermaßen“ harmonisch, die eigentliche Harmonie (*harmogé*) besteht aber nur dann, „wenn alle Farben nebeneinander im Gleichgewicht angebracht sind“<sup>1533</sup>, das heißt wenn die Farbtotalität der Buntwerte des Farbkreises im Gemälde vorhanden ist.

Ähnlich wie Goethe argumentiert auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seiner *Ästhetik*, der mit Goethe in regem Austausch bezüglich der Farbe stand.<sup>1534</sup> Obwohl Hegel ebenfalls von einem „rechten Ton“ spricht, den der Maler an „jeder Stelle für die Modellierung [und] Entfernung der Gegenstände nötig hat“<sup>1535</sup>, kritisiert auch er entschieden die koloristische Gestaltung seiner Zeitgenossen. Ausgehend von den zeitgenössischen Gesichtsdarstellungen, die er als „weichen Ausdruck“ und „Verlassenheit von Physiognomien“ bezeichnet und sich hiermit explizit gegen Mengs wendet, kritisiert er die zeitgenössische Verwendung des Tons: „In neuester Zeit sind bei uns vornehmlich nichtssagende, weichliche Gesichter mit gezierten, besonders graziös oder einfach und großartig seinsollenden Stellungen usf. Mode geworden. Diese Unbedeutendheit von Seiten des inneren geistigen Charakters führt dann auch auf Unbedeutendheit der Farben und des Farbentons, so daß alle Farben in Unscheinbarkeit und kraftloser Gebrochenheit und Abdämpfung gehalten werden und nichts rechts hervorkommt – nichts anders freilich herunterdrückt, aber auch nichts heraushebt.“ Obschon Hegel dieses als eine Form von „Harmonie der Farben“ charakterisiert, so ist sie doch von „Unbedeutendheit“, da sie nur „große[...] Süße und einschmeichelnde[...] Lieblichkeit“ evoziert.<sup>1536</sup> Insgesamt ordnet Hegel die Farben dem *sinnlichen Material* zu, „dessen die Kunst zu ihren Darstellungen sich bedient“<sup>1537</sup>; es gehört der „äußerlichen Seite“ eines Kunstwerkes an und ist zunächst lediglich zu einer „äußerlichen und abstrakten Einheit fähig“<sup>1538</sup>, um dann deren „ideelleres Prinzip“ und einen „ideelleren Inhalt darzustellen.“<sup>1539</sup> Im Paragone mit der Skulptur stellt Hegel bei der Malerei die „Reduktion“ auf die

<sup>1532</sup> Goethe, Farbenlehre 1979, Bd. 1, S. 301, Paragraph 881f. – D. h. für die Farbwahl der *modi* des *sanften* und *mächtigen* Kolorits, dass eine Teilung des Farbkreises vorzunehmen ist: Dementsprechend besteht ein *mächtiges* Kolorit vornehmlich aus den Farbqualitäten von Gelb, Gelbrod und Purpur, ein *sanftes* vornehmlich aus Blau, Violett und Purpur. Siehe hierzu insbesondere ebd., Paragraph 883, der auch die quantitativen Mengen der anderen Farbwerte benennt.

<sup>1533</sup> Ebd., Bd. 1, S. 302, Paragraph 885.

<sup>1534</sup> Refus-Dechêne 1982, S. 101.

<sup>1535</sup> Hegel 1965 (1817–20), Bd. 2, S. 216.

<sup>1536</sup> Ebd., Bd. 2, S. 218f. – Im Zusammenhang bereits bei Refus-Dechêne 1982, S. 102 zit.

<sup>1537</sup> Hegel 1965 (1817–20), Bd. 1, S. 246.

<sup>1538</sup> Ebd., Bd. 1, S. 248.

<sup>1539</sup> Ebd., Bd. 2, S. 187.

Fläche heraus und bewertet schließlich die Malerei höher als die Skulptur: „Und diese Reduktion dürfen wir [...] nicht als Notbehelf und Mangel ansehen, sondern umgekehrt: die Malerei entbehrt der dritten Dimension nicht etwa, sondern verwirft sie absichtlich, um das bloß räumlich Reale durch das höhere und reichere Prinzip der Farbe zu ersetzen.“<sup>1540</sup>

Die *Einheit des sinnlichen Materials* ist durch dessen Reinheit gegeben.<sup>1541</sup> Die „reinen in sich einfachen Farben“ sind für Hegel Rot, Gelb, Blau und Grün.<sup>1542</sup> „Hingegen die gedämpften, vielfach gemischten Farben sind weniger angenehm, wenn sie auch leichter zusammenstimmen, indem ihnen die Energie der Entgegensetzung fehlt.“<sup>1543</sup> Für Hegel dürfen die Farben „in der Malerei nicht unrein oder grau sein [dürfen], sondern klar, bestimmt und einfach in sich. Ihre reine Einfachheit macht nach dieser sinnlichen Seite hin die Schönheit der Farbe aus, und die einfachsten sind in dieser Beziehung die wirkungsvollsten.“<sup>1544</sup> Ähnlich wie bei Goethe ist die „Grundlage der Harmonie“ der Farben für Hegel nur dann gegeben, wenn sie in ihrer „Vollständigkeit“ beziehungsweise „Totalität“ erscheinen.<sup>1545</sup> Im Gegensatz zu Goethe ist es bei Hegel aber nicht die Farbentotalität des gesamten Farbenkreises, sondern die Totalität ist bei ihm an seine Haupt- beziehungsweise Grundfarben gebunden (Rot, Gelb, Blau, Grün).<sup>1546</sup> „Allerdings“, so Hegels Eingrenzung, „ist es dann schwer, die Farben bei dieser Einfachheit zu gleicher Zeit in Harmonie zu erhalten. Diese in sich einfachen Farben machen aber die Grundlage aus, die nicht darf total verwischt sein, und wenn auch Mischungen nicht können entbehrt werden, so müssen die Farben doch nicht als ein trübes Durcheinander“ – so der Seitenhieb gegen seine Zeitgenossen – „sondern als klar und einfach in sich erscheinen, sonst wird aus der leuchtenden Klarheit der Farbe nichts als Schmutz.“<sup>1547</sup>

---

<sup>1540</sup> Ebd.

<sup>1541</sup> Es darf keineswegs nach Hegel „zur unbestimmten Verschiedenheit und bloßen Mischung, überhaupt zur Unreinheit abweichen“. Die Reinheit bezieht Hegel nicht nur auf die Farbe, sondern auch auf Umrisse, Linien und Komposition. Ebd., Bd. 1, S. 247.

<sup>1542</sup> Ebd., Bd. 1, S. 145, 247; Bd. 2, S. 217.

<sup>1543</sup> Ebd., Bd. 1, S. 145.

<sup>1544</sup> Ebd., Bd. 1, S. 247.

<sup>1545</sup> Ebd., Bd. 2, S. 217. – Zur Harmonie der Farben gehört bei Hegel noch dazu: Das Hell und Dunkel, die Luftperspektive, Karnation und „Magie des Farbenseins“. Siehe hierzu ausführlich: Ebd., Bd. 2, S. 215-223.

<sup>1546</sup> Hegel führt insbesondere die frühen Italiener und Niederländer an, denen die Harmonie der Farben besonders gelungen sei. – Im Gegensatz hierzu Birgit Refus-Dechêne, die diese Stelle in Übereinstimmung mit Goethe liest. Refus-Dechêne 1982, S. 102.

<sup>1547</sup> Hegel 1965 (1817–20), Bd. 1, S. 247.

#### 4.4 Die theoretische Interpretation – Ein Resümee

Abgesehen davon, dass mehr Theoretiker des 18. Jahrhunderts als bisher berücksichtigt den antiken *tonos* erörtern, konnte aufgezeigt werden, dass die einzelnen Autoren weitaus nuancenreicher argumentierten als bisher in der Forschung wahrgenommen. Der antike *tonos* fand zunächst Eingang in die theoretischen Reflexionen und wurde dort als ein Paradigma antiker Malerei diskutiert. Die anfängliche Diskussion bestand darin, zu erörtern, wie die antike Malerei den *tonos* verwendet und was die Antike überhaupt unter dem Begriff verstanden habe. Zu Beginn dieser Diskussion wurde *tonos* zwar noch nicht, dann aber umso stärker und vehementer in Hinblick auf die Bild- respektive Farbharmonie interpretiert.

Caylus interpretiert *tonos* noch als *splendor*, der *Accord*, die Luft, die eine Gestimmtheit im Bildganzen evoziere; *harmogé* sieht er noch getrennt von *tonos*. De Nauze hingegen setzt zwar *tonos* ebenfalls mit *Accord* gleich, mit dem Unterschied aber, dass er den Begriff *harmogé* nun durch den des *Accords* ersetzt. Der Ton *ist* der *Accord*, und da *tonos* der „Ton der Farben“ sei, könne er die Bildharmonie konstituieren. Bei Hagedorn werden die Mittelfarben zum Träger des *tonos*, der zugleich Erzeugungsmittel für die Bildharmonie sei. Auch Hirt gelangt zu dem Ergebnis, dass der *tonos* Teil an der „harmonischen Haltung“<sup>1548</sup> des Bildganzen habe. Mit dem Begriff der *Mannigfaltigkeit* erweitert Meyer die Diskussion. Aber selbst bei ihm konstituiert der *tonos* die Bild- respektive Farbharmonie. Alle Autoren – bis auf Caylus und Riem – interpretieren den *tonos* dahingehend, dass er die Bildharmonie unmittelbar konstituiere oder er partizipiere als Erzeugungsmittel an der Konstitution von Harmonie. Ist die Empfehlung zur Nachahmung bei den meisten Autoren impliziert, so formuliert Hagedorn zunächst noch zurückhaltend, dann Meyer dezidiert, das Nachahmungspostulat des antiken *tonos* für die zeitgenössische Malerei.

Mit diesem Schritt erfolgt die Übertragung auf die zeitgenössische Malerei, und der antike *tonos*, der sozusagen als ‚neuer *tonos*‘ interpretiert wird, avanciert zu einem eigenwertigen Ausdrucksträger. Die Frage des Herstellungsprozesses des *tonos* in der Antike selbst ist zu diesem Zeitpunkt kein zu behandelndes Thema mehr. In diesem zweiten Schritt nimmt Johann Georg Sulzer eine Schlüsselposition ein, denn er ist derjenige Vertreter im 18. Jahrhundert, der die reflektierteste Position für den Ton formuliert. Die Übertragung auf die zeitgenössische Malerei ist bei ihm vollständig abgeschlossen. Der Ton nimmt für ihn in der neueren Malerei wesentlichen Anteil an der Affizierung des Betrachters und der *sub-oculus-subiectio*. Er erhält eine inhaltlich-intentionale und mediale Funktion.

---

<sup>1548</sup> Hirt 1802 (1805), dritte Abhandlung, S. 165.

Indem der Ton der „Charakter [ist], das ist das sittliche oder leidenschaftliche des farbichten Lichts ist“<sup>1549</sup>, wird er zum Ausdrucksträger transformiert, dem eine entscheidende wirkungsästhetische Funktion zugewiesen wird. Gerade der *Charakter*-Begriff bei Sulzer, der die Poussin'sche *modi*-Lehre indirekt noch aufgreift, ist entscheidend für den Ton, der auch gattungsspezifisch auf die Historienmalerei zu übertragen ist.

Aus den drei aus Sulzers Kunsttheorie abgeleiteten Schritten der Herstellungs-, medialen Wirkungs- und Rezeptionsebene hatte sich ergeben, dass Sulzer im Herstellungsprozess des Tons die eigene leibliche Erfahrung und Emotionalisierung des Künstlers voraussetzt, um den jeweiligen Ton zu gestalten, den der *Charakter* und das Thema des Bildes fordert. Der Ton des Gemäldes, der zur „Vervollkommnung“ desselben beitragen soll, erhält eine mediale Wirkungskomponente, indem er den Inhalt des Ganzen durch seine spezifische Farbstimmung unterstütze und im Betrachter letztlich *sittlich* oder *leidenschaftlich* wirken solle.

Zudem ist der Ton mit Sulzers ‚Ganzheitsästhetik‘ in Verbindung zu bringen. Wie der Künstler per se zum Instrument, zum „Lehrer“ der Menschheit von ihm ernannt wird, der in seiner letzten Konsequenz zur *humanitas*, zur „Vervollkommnung“ der Menschheit beitragen soll, so soll der Ton im Bild ebenfalls als ein Vehikel zunächst formal zur „Vervollkommnung“ des Bildes beitragen, um dann auch im erweiterten inhaltlichen Sinne wirksam zu werden. Als pars pro toto des gesamten Gemäldes wird er in den Stand eines substantiellen und konstituierenden Elementes erhoben, das am Bildungs- und Erziehungsprozess des Menschengeschlechts teilhaftig sein solle.

Auch bei Füßli steht der Ton noch im Kontext der Bildharmonie. Der Ton erhält hier ebenfalls eine wirkungsästhetische Funktion, indem er den Betrachter affizieren soll. Er weist ihn dem „sittlichen Teil des Kolorits“<sup>1550</sup> zu. Für Fernow ist der Harmonie-Begriff des Tons ebenfalls noch impliziert. Den Ton bezeichnet er als „Generalton“, der der „Haltung“ subordiniert ist.<sup>1551</sup> Auch Fernow schließt sich letztlich, in der *modus*-Tradition stehend, dem Sulzerschen *Charakter*-Begriff an und interpretiert den Ton ebenfalls in einer wirkungsästhetischen Funktion. Der Ton geht bei Fernow ein reziprokes Verhältnis zum Dargestellten ein.

Nach 1800 verliert der Ton seine Bedeutung, die zu seiner Umdeutung und schließlich zu seiner Abwertung führt. Betont sei, dass dies keine strenge lineare Entwicklung der Abwertung ist, sondern es werden zugleich immer noch Stimmen laut, die nach wie vor den Ton aufwerten, wie z. B. Hirt.

---

<sup>1549</sup> Sulzer 1792–94, Bd. 4, S. 540.

<sup>1550</sup> Füßli 1944 (1831), S. 120.

<sup>1551</sup> Fernow 1799, S. 136.

Schlegel bezeichnet den Ton als erster als die „Nullität des Kolorits“<sup>1552</sup>, der keine Harmonie im Bild bewirken könne. Goethe interpretiert ihn als den „falschen Ton“. Das Entscheidende ist, dass seit Goethe der Ton die Funktion als Erzeugungsmittel der Harmonie im Bild eingebüßt hat. Diese Aufgabe übernehmen seiner Ansicht nach die Buntfarben, und zwar dann, „wenn alle Farben nebeneinander im Gleichgewicht angebracht sind“<sup>1553</sup>, das heißt, wenn die Farbtotalität der Buntwerte des Farbkreises im Gemälde vorhanden sei. Das heißt zugleich, dass die Farbharmonie wieder aufgewertet wird.

Hegel konstatiert die „Unbedeutendheit“<sup>1554</sup> des Tons und schließt sich letztlich Goethe an, indem er die Farbharmonie mit der Totalität der Farben begründet, mit der Einschränkung, dass bei ihm nicht alle Farben diese Farbharmonie konstituieren, sondern die Grundfarben. Damit lässt sich eine historische Entwicklung des Tons nachzeichnen, die vom anfänglichen Interesse am antiken *tonos* und dessen Interpretationsversuchen zu einem Nachahmungspostulat der zeitgenössischen Malerei avancieren konnte. Hier wandelte sich nun die Bedeutung und der neue Ton konnte zu einem eigenständigen Ausdrucksträger avancieren, der nach 1800 seine Bedeutung verlor.

---

<sup>1552</sup> Schlegel 1801 (1963), S. 169.

<sup>1553</sup> Goethe, Farbenlehre 1979, Bd. 1, S. 302, Paragraph 885.

<sup>1554</sup> Hegel 1965 (1817–20), Bd. 2, S. 218.



## 5. Harmonie und Ausdrucksträger – Die *tonos*-Rezeption für eine vollkommene Malerei

Die spezifische Verwendung eines Gesamttones in den Gemälden von Schmidt und den angeführten Beispielen seiner Zeitgenossen ist als eine Rezeption und Neuinterpretation des aus der Antike überlieferten *tonos*-Begriffs zu interpretieren. Wie die Rezeption der antiken Vierfarbmalerie liegt die Begründung der *tonos*-Rezeption im besonderen Maße im normativen Charakter der Zeit begründet, der die Nachahmung alles Griechischen postulierte. Die Anwendung des Gesamttons in den Gemälden des späten 18. Jahrhunderts wurde nur in Hinblick auf die Gattung Historienmalerei untersucht. Offen bleibt, inwieweit die *tonos*-Rezeption in die Gattung der Landschaftsmalerei der Zeit Eingang gefunden hat. Für die Historienmalerei ist der Gesamtton zunächst als eine Antikenrezeption zu bewerten, von der aus er seine Eigenständigkeit und Neuformulierung im 18. Jahrhundert finden konnte.

Der an den Gemälden von Schmidt exemplifizierte Gesamtton, der jeweils eine gedämpfte koloristische Gestimmtheit evoziert, ist in all seinen Historiengemälden nachzuweisen (teilweise auch im Porträt und in der Landschaft). Dieses Tonverhalten, zunächst als eigentliches Gestaltungsprinzip von Schmidt interpretiert, konnte als charakteristisches Merkmal der klassizistischen Farbgestaltung im Vergleich mit Werken seiner Zeitgenossen bestimmt werden. Kolorithistorisch betrachtet konnte der Gesamtton erst durch die Pauperisierung des *übergegenständlichen Helldunkels* und den Zwischenschritt des *idealischen Helldunkels* (*dramaturgisch gegenstandsbezogenes Helldunkel*) Davidscher Prägung in die Gemälde eingehen. Hierbei wurde der Gesamtton explizit von der Valeurmalerei des 19. Jahrhunderts differenziert. Als Schlüsselwerk für die Situation des Gesamttons erwies sich das Gemälde *Hektors Abschied* (**Kat. Nr. 13**) von Schmidt, an dem aus naturwissenschaftlicher Sicht die Existenz eines Gesamttons verifiziert werden konnte. Die maltechnische Erzeugung beruhte, wie aufgezeigt, auf einer Kombination verschiedener Elemente, wobei der abschließende eingefärbte Firnis als eine weitere Antikenrezeption zu bewerten ist, nämlich gleichgesetzt mit der abschließenden Lasur von Apelles, die insbesondere – ähnlich der Vierfarbmalerie – in Hinblick auf das *austeritas*-Argument erörtert wurde. Dass das Thema des Gesamttons ubiquitär war, wurde auch dahingehend deutlich, als dass sowohl verschiedene maltechnische Anweisungen und Empfehlungen zur Erzeugung des Tons den Künstlern im 18. Jahrhundert bereitstanden als auch praktische Anweisungen, deren Ziel vor allem die Farbwertbestimmung des Tons zum Zweck hatte.

Mit dem von theoretischer Seite aufkeimenden Interesse am antiken *tonos*, dessen Interpretation und Empfehlung zur Nachahmung, konnte der Gesamtton in die Bildwelt der klassizistischen deutschen Malerei dringen. Wie verbreitet dieses Phänomen war, zeigt sich abermals an Schmidt. In der

farbgestalterischen Interpretation der Gemälde wird deutlich, dass die Maler mit Hilfe des Gesamttons die für die Antike überlieferte Harmonie (*harmogé*) auf ihre eigene Farbgestaltung zu übertragen suchten. Aufgrund dieses *tonos*-Verständnisses wird deutlich, dass sie die Farben brechen mussten, um den übergreifenden Ton im Bilde erzielen zu können. Daher verwendeten sie auch keine gesättigten reinen Farben, die ein buntfarbiges oder gar ‚schneidendes‘ Kolorit hervorgebracht hätten. Der Gesamtton führt zu einer spezifischen koloristischen Gestimmtheit, die die Zurückstimmung des Kolorits in toto nochmals verstärkt und zugleich die Buntwerte noch weiter zurückdrängt.

Entscheidend ist, dass der Ton ausgehend von der Interpretation des antiken *tonos* auf theoretischer Seite im Kontext der Harmonie betrachtet wurde, wie an dem aus der Pliniusstelle zitierten Begriff *harmogé* deutlich wurde. Alle erwähnten Autoren – außer Caylus und Riem (Hirt übernimmt eine Zwischenstellung) – interpretierten sowohl den *tonos* als auch den Ton in den Gemälden ihrer Zeitgenossen dahingehend, dass er die Harmonie unmittelbar konstituiere oder er partizipiere als Erzeugungsmittel an der Konstitution von Harmonie. Betrachtet man rückblickend nochmals Caylus, so wird deutlich, dass dahinter auch ein Anschauungswandel der Theoretiker im Hinblick auf den Harmonie-Begriff deutlich wird, wenngleich sie sich in einer Sache meist einig waren, nämlich diesen in Analogie von Musik und Malerei zu sehen.<sup>1555</sup> 1747 publizierte Caylus seinen Aufsatz *Sur l'harmonie et sur la couleur*, der im Kontext der Erneuerungen der Pariser *Académie Royale et de Sculpture* entstanden ist.<sup>1556</sup> Hierin trennt er begrifflich Harmonie und Farbe voneinander, wenngleich der Titel eine andere Sichtweise suggeriert. Der Harmonie-Begriff ist bei Caylus im Kontext des Helldunkels angesiedelt, so betont er: „[D]as Helldunkel, also letztlich der Schatten und die Lichter, [ist] das Prinzip der wahren Harmonie auf einem Gemälde“<sup>1557</sup> und bemerkt weiter, dass er „nicht ohne Grund die Farbe von der Harmonie geschieden“<sup>1558</sup> habe. An dieser Trennung exemplifiziert Caylus die alleinige Konstitution von Harmonie durch das Helldunkel, wobei die Farbe sich lediglich dem Helldunkel unterordnet.<sup>1559</sup>

Eine Neubewertung des Harmonie-Begriffs, so zeigte sich, hatte Anton Raphael Mengs vorgenommen, denn er entwickelte an den drei ‚Grundfarben‘ seinen Begriff von Harmonie, den er durch den Begriff „Accordo“ ersetzte und damit schließlich zur Aufwertung der Farbe beitrug. War der Harmonie-Begriff

---

<sup>1555</sup> Vgl. z. B. Knabe 1972, S. 12f. – Auch Boskamp 2009, S. 191-199.

<sup>1556</sup> Caylus 1747 (1910).

<sup>1557</sup> Ebd., S. 144. – Hier zit. nach der Übersetzung von Boskamp 2009, S. 192.

<sup>1558</sup> Caylus 1747 (1910), S. 145. – Hier zit. nach der Übersetzung von Boskamp 2009, S. 193.

<sup>1559</sup> So folgert Ulrike Boskamp zu Caylus: „Analog zur Musik, wo Instrumente die Töne spielen, die durch die Noten vorgegeben sind, soll sich die Farbe dem Helldunkel unterordnen, das seinerseits den Ton angeben und damit die Partitur des Gemäldes bilden soll.“ Boskamp 2009, S. 193. – Auch Gautier d’Agoty schließt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts dieser Meinung an, denn mit der Ablehnung der Farbharmone konnte gleichzeitig die Aufwertung des Helldunkels in der Malerei vorgenommen werden. Siehe ausführlich Boskamp 2009, S. 195-197.

nun bei Caylus an das Helldunkel gebunden, bei Mengs an die Grundfarben, so erhält er mit der *tonos*-Rezeption abermals eine neue Qualität und wird nun an den Ton gebunden. Nachdem diese Aufwertung des Tons vollzogen war, er Harmonie konstituierte, konnte er sich davon ausgehend zum eigenwertigen Ausdrucksträger wandeln und zu einer ‚vollkommenen Malerei‘ beitragen verhelfen. Denn der vorherrschende Ton in den Gemälden könne erst die „Vollkommenheit“<sup>1560</sup> derselben, so Sulzer, bewirken. Seine Funktion als Ausdrucksträger erhält der Ton insofern, als dass ihm eine mediale Wirkungskomponente zugewiesen wurde. Durch seine spezifische Farbstimmung soll er den Inhalt der Gemälde unterstützen und im Betrachter entweder *sittlich* oder *leidenschaftlich* wirken und letztlich mit seiner Affizierungsleistung am Erziehungsauftrag teilhaftig sein.

Hieran schließt sich die Frage an, ob der Gesamtton dies auf phänomenologischer Ebene tatsächlich zu leisten imstande ist. In Hinblick auf den Harmonie-Begriff sicherlich, denn durch seine spezifische Eigenschaft des Überlagerns und Durchflutens kann dieser die Funktion der Zusammenbindung und Vereinheitlichung übernehmen. So bindet er Bunt- und Neutralfarbe zusammen, in dem er sie quasi koloristisch ‚überschmelzt‘ respektive durchdringt und verhilft auch Grund- und Gegenstandsfarbe, die in den klassizistischen Gemälden stets isoliert erscheinen, zu ihrer Zusammengehörigkeit. Als Tiefen- und zugleich Oberflächenphänomen formiert er sich mit Hilfe des *gleichmäßig flutenden Farbenlichts*, der *Modellierungshelle* und des *Modellierungsdunkels* zu dem gezeigten *Ausgleichston*, der das Sphärische erzeugt. Seine ihm eigene, charakteristische Trübung, die wie ein Farbschleier respektive Farbnebel in Erscheinung tritt, vollzieht zudem die Vereinheitlichung und Harmonisierung des Bildorganismus.

In Hinblick auf seine Funktion als Ausdrucksträger sicherlich auch. Seine tendenzielle Farbstimmung mag Schlüssel für seine Affizierungsmöglichkeit sein. Schlägt der Ton also einen dunkleren oder helleren Klang an oder ist er mit stärkeren Farbwerten oder Neutralwerten angereichert, kann er den klassizistischen Gemälden ihre spezifische Gestimmtheit geben, die der bildthematischen Forderung angemessen sein kann. Festzuhalten ist, dass er durch seine jeweilige Farbgestimmtheit durchaus ein reziprokes Verhältnis mit dem Dargestellten eingehen und damit eine inhaltlich-intentionale Funktion übernehmen kann. Das heißt, die jeweilige (Neutral)Farbigkeit oder der jeweilige Farbwert des Tons (zum Hellen oder Dunklen geöffnet) kann zum Ausdrucksträger werden.

Inwieweit der Gesamtton in den Gemälden tatsächlich ethische und moralische Normen zu vermitteln imstande ist, bleibt fraglich, wenn nicht gar aussichtslos. In der theoretischen Auseinandersetzung des

---

<sup>1560</sup> Sulzer 1792–94 (1967), Bd. 4, S. 541.

18. Jahrhunderts wird der Ton meist separiert behandelt. Als pars pro toto des Gemäldes kann er auch nur im Kontext der Bilderzählung beteiligt sein, er selbst kann diese aber alleine nicht bilden. Inwiefern er eine ihm zugewiesene Erziehungsaufgabe übernehmen kann, ist als mehr fraglich zu beantworten, wenn nicht zu verneinen.

Was heißt dies nun für die Gemälde? Im *Hektor*-Gemälde (**Kat. Nr. 13**) herrscht ein umbragrauer Gesamtton, der die ‚Gestimmung‘ des Abschiedes, der sich gar als letzter Abschied, da Hektor nicht mehr lebend zurückkommen wird, bildimmanent über den Farbwert des Tons unterstützt. In *Perikles an der Leiche seines Sohnes* (**Kat. Nr. 14**) besitzt der Gesamtton die Neutralfarbqualität in einem dunklen umbra eingetrübten Waldgrün. Dunkeltonigkeit des Tons ist hier gesteigert und mag so auch koloristisch das tiefe Gefühl der Trauer des Protagonisten und der Trauergemeinde unterstützen helfen. Hingegen nimmt im *Orest und Elektra*-Bild (**Kat. Nr. 17**), das den Moment kurz vor der *Anagnorisis* der Geschwister behandelt, der olivgraue Gesamtton beinahe – zumindest für die klassizistische Farbigkeit –, einen ‚blühenden‘ Ton an, der durch den Farbwert und dessen Helle die positive Dimension des Erkennungsprozesses veranschaulicht. Der kommende Schrecken (*terror*), die Ermordung der Mutter durch die Geschwister, ist lediglich im Formalen angelegt: das Haus, der Opferaltar und der linear verlaufende Zeigeschatten der richtenden Hand Orests. Im *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**), das zugleich die Entdeckung der Schwangerschaft und Verurteilung Callistos zeigt, verdunkelt sich der Ton ins Olivumbrastische und kann so dem Thema als angemessen bezeichnet werden. Das den Sterbeakt darstellende Gemälde der *Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) trägt den dunkelsten Farbwert des Tons, der damit auch das Geschehen innerbildlich verdunkelt und so durch den Farbwert auf das Weichen und Weggehen der Sterbenden hindeutet.

In Kauffmanns *Cornelia, die Mutter der Gracchen* (**Abb. 27**) ist der Gesamtton in einem helleren Ockergelbbraun akzentuiert. Dieser ockergelbbraune Schleier vermag das Tugendideal der dargestellten Situation zu untermalen verhelfen. Das Dramatische wandelt sich zum Tugendhaften, wobei Cornelia in ihrer *Erhabenheit* und *stillen Größe* eine Wirkungsmacht besitzt, die die potenzielle Wandelbarkeit der Kampanerin zum ‚Guten‘ impliziert.

Wie bei der Vierfarbmalerei aufgezeigt, kann der Gesamtton abschließend in den Gemälden ebenfalls als ein farbgestalterisches Zeichen für die Antike selbst verstanden werden. Er wird zu einem Gestaltungsmittel der ‚Entrückung‘, der die als vorbildlich imaginierte Antike in die Jetzt-Zeit der klassizistischen Gemälde bannt.

## VI. Schluss

Es wurde aufgezeigt, dass der eingangs formulierte, gleichsam kanonisierte Vorwurf, dass die klassizistischen Maler nur ein geringes Interesse an Fragen der Farbgestaltung gehabt hätten, sich nicht bewahrheitete. Am Beispiel eines Malers wie Schmidt wurde deutlich, dass diese Fragen respektive die farbgestalterische Ausformulierung dieser Fragestellungen nicht nur die großen und bedeutenden Künstler der Zeit tangierte, sondern nahezu alle. Aufgrund der Anschaulichkeit der Werke selbst, die als unverrückbare Größe zum Ausgangspunkt dienten, konnten sie als Spiegel eines zeitgenössischen Theorieklimas gezeigt werden, das seinerseits zum substantiellen Bestandteil des Werkes selbst geworden ist. Es wurde anhand der Gemälde und der Textdokumente versucht, einen Interpretationswandel für Phänomene der Farbgestaltung und deren Bedeutungsgehalt nachzuweisen.

So konnten am Werk von Schmidt die Anwendung frühklassizistischer Überlegungen der Farbharmonie aufgezeigt werden, wie sie von Anton Raphael Mengs in seiner ‚Grundfarbentheorie‘ formuliert wurden. Die *Deutlichkeit der Beleuchtung*, der *abgeschwächt triadische Gebrauch* und der *Zeigeschatten* sind als spezifische, klassizistische farbgestalterische Charakteristika im Kolorit definiert und als Bedeutungs- respektive Ausdrucksträger interpretiert worden. Ihnen, so zeigte sich, ist jeweils ein aufklärerisches Potential inhärent. Ihre Funktion besteht im *demonstrare* – und dies in zweierlei Hinsicht, da sie zugleich zeigende und bezeichnende Funktion im Gemälde besitzen, und dies sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Ihre Eigenschaft besteht in der Sichtbarmachung von Welt, indem sie in diesem zweiten Schritt auf wirkungsästhetischer Ebene auf die Erkenntnis des zu Betrachtenden bezogen sind.

Bei den aufgezeigten farbgestalterischen Phänomenen der Reduktion der Farben (der Dominanz des Farbklangs Rot-Gelb-Weiß und Braun bis Schwarz) und des Gesamttons handelt es sich jeweils um eine Rezeption und Interpretation überlieferter Farbphänomene der Antike, die das 18. Jahrhundert in einem normativen Rückbezug aufgreift und hiervon ausgehend zu seiner eigenen koloristischen Gestimmtheit gelangt. Die farbgestalterischen Phänomene werden der zeitspezifischen Forderung nach der in der Antike gründenden *Einfachheit*, *Vollkommenheit* und *Erhabenheit* subordiniert und erhalten eine wirkungsästhetische Dimension. In der letzten Konsequenz sollen sie an den moralischen Wertvorstellungen partizipieren respektive das Kolorit soll gar selbst zum Träger dieser Wertvorstellungen werden. Dass diese theoretische Reflexionsebene sich dann doch nicht gänzlich in den Gemälden realisieren konnte, wurde am Beispiel des Gesamttons in den Gemälden gezeigt. Damit

ist letztlich abermals auf die „utopische Dimension“<sup>1561</sup> einer Zeit hinzuweisen, die aufzeigt, dass theoretische Überlegungen nicht gänzlich in der Anschaulichkeit des Dargestellten aufgehen können. Gerade in der übergreifenden Reflexion und theoretischen Fundamentierung stößt die Kunst an ihre Grenzen und führt zumindest aus heutiger Sicht zur „Krise der Kunst“<sup>1562</sup> – um einen Begriff Werner Buschs aufzugreifen. Festzuhalten ist, dass das Dogma von Normen und das Nachahmungsprinzip der Antike letztlich das frei Schöpferische oder die *inventio* einengt, an dem die klassizistische Farbgestaltung ebenfalls wesentlich partizipiert.

Julius Schlosser äußerte sich zu diesem Epochebegriff am Beispiel der Schriften von Anton Raphael Mengs: „In ihrer Gedankenblässe sind sie uns heute so fremd geworden wie das von den Zeitgenossen zum Himmel erhobene künstlerische Schaffen des ‚philosophischen Malers‘.“<sup>1563</sup> Der attestierten „Gedankenblässe“ könnte man hingegen den Begriff der ‚Gedankenschwere‘ entgegensetzen, der vermitteln könnte, dass gerade zu starke Normen und Reflexionen, wie am Beispiel der Farbphänomene insbesondere des Gesamttons gezeigt, das Freischöpferische zurückweisen.

---

<sup>1561</sup> Busch 1999, Sp. 955.

<sup>1562</sup> Busch 1993.

<sup>1563</sup> Schlosser 1924, S. 575.

C ANHANG

FARBE UND TON

Ein Beitrag zur Farb- und Tongestaltung des deutschen Klassizismus  
am Beispiel von Johann Heinrich Schmidt gen. Fornaro (1757–1821)

Mit einem Werkverzeichnis

## C Anhang



## **I. Werkverzeichnis mit Einzelbeschreibungen**

## 1. Vorbemerkungen zum Katalog

Der Katalog ist chronologisch geordnet. Es werden zuerst die erhaltenen Gemälde, dann die verschollenen Gemälde, die Zeichnungen, die verschollenen Zeichnungen, die Abschreibungen und zuletzt die Druckgrafik nach Werken von Schmidt aufgeführt.

Der originale eigenhändige Bildtitel ist nur in einem Fall bezeugt (Ronciglione (**Kat. Nr. 18**)). Bei keinem weiteren sind die Bildtitel durch authentische Quellen überliefert, so dass die vorliegenden Titel meist aus der älteren, teilweise zeitgenössischen Literatur übernommen beziehungsweise zum Teil präzisiert wurden und bei neu aufgefunden Werken die Titel von der Verfasserin selbst gegeben wurden.

Die Maße werden immer in Zentimetern angegeben, wobei zuerst die Höhe und dann die Breite gemessen wurde.

Die Bemerkungen der Zeitgenossen Schmidts und ältere Literatur zu den einzelnen Gemälden werden beim jeweiligen Objekt vollständig im Originalwortlaut zitiert. Pastelle werden unter der Kategorie Gemälde geführt, insofern sie Gemäldecharakter besitzen.

## 2. GEMÄLDE

1

### **Brustporträt eines fürstlichen Herrn**

Miniatur

Um 1774-84

Öl auf Metall

5,5 x 4,5 cm, Oval

Rückseitig bezeichnet „IHS“

Provenienz: Vermutlich ehemals Darmstadt Schlossmuseum; aufgerufen bei Ruff 2000.

*Kat. Ruff 2000, S. 188, Abb. S. 191, Nr. 1087.*

Die Miniatur eines unbekannten Herrn im Brustbild und Dreiviertelprofil zeigt einen höfisch gekleideten Mann mit Allongeperücke, dessen Pferdeschwanz über seiner rechten Schulter sichtbar wird. Er trägt ein Stehkragenhemd, Brustharnisch sowie eine kragenlose Jacke mit aufwändigen Knopf-Applikationen. Gerade der Brustharnisch dürfte den Porträtierten als adligen Herrn aus dem Umfeld des Hessen-Darmstädter Hofes ausweisen, der vermutlich zu Andenkenzwecken *en miniature* porträtiert worden sein wird. Die koloristische Stimmung ist von einem triadischen Klang geprägt: einerseits der rot changierenden Jacke beziehungsweise des Brustharnischs, den goldgelben Harnischapplikationen sowie dem dunkelblauen Grund. Das sorgfältig ausmodellerte Gesicht des Porträtierten ist von der kantig-breiten Stirn, die von oben erhellt wird, den großen, introvertiert blickenden Augen und einer breiten, kräftigen Nase bestimmt. Die Identität des Porträtierten ist unbekannt. Zwar deuten physiognomische Details auf den Maler selbst, was Vergleiche mit seinen Selbstbildnissen nahelegen, doch dürfte der Gesamthabitus eher auf einen unbekannten Adligen aus dem Umfeld des Darmstädter Hofes hinweisen. Die Zuschreibung an Schmidt ist durch die Namens-Ligatur „IHS“ sowie die Darmstädter Provenienz zu begründen.

2

### **Halbporträt einer Edeldame**

Miniatur

Um 1774-84

Öl auf Kupfer

6 x 4,5 cm

Rückseitig bezeichnet „IHS“

Provenienz: Vermutlich ehemals Darmstadt Schlossmuseum; aufgerufen bei Ruff 2000.

*Kat. Ruff 2000, S. 193, Abb. S. 191, Nr. 1088.*

Das Brustbild im Dreiviertelporträt zeigt eine höfisch gekleidete Dame mit weitem Decolleté, die im Unterschied zum Herrenbildnis im Maßstab etwas kleiner genommen ist. Auch bei ihr dominiert in der koloristischen Stimmung der triadische Klang aus gelbem Kleid, blauem Schulterüberwurf und rotem Innenfutter. Ihr Bildnis erinnert im Typus an Porträts der Schönheitengalerie, denn gerade den gebauschten Überwurfelementen haftet etwas Eigendynamisch-Schematisches an, was auf Vorlagen zurückgehen dürfte. Das Fehlen eines Colliers oder sonstigen Schmuckes deutet auf einen niederen Adelsstand hin. Das Bildnis der unbekannten Dame ist wie das *Brustporträt eines fürstlichen Herrn* (**Kat.**

Nr. 1) ebenfalls mit „IHS“-Ligatur monogrammiert, hat dieselbe Provenienz und ist damit die zweite mit Schmidt in Verbindung zu bringende Miniatur.

### 3

#### **Zum Andenken einer vergnügten Nacht**

1780

Öl auf Leinwand

24,0 x 31,2 cm

Unsigniert

Bezeichnet auf der Rückseite, oben auf Spannrahmen mit Tusche „*Zum Andenken einer vergnügten Nacht 1780 gemalt von IHS [ligiert]*“ (eigenhändig?); nachträglich weiter beschriftet „*Heinr. Schmidt / 9. herz. Hofmaler † zu Neapel 1814 / Die Gegend stellt den Hügel hinter dem Jagdhaus (?) zu Dornberg dar.*“

Darmstadt, Firmenarchiv Merck

Ohne Inv. Nr.

Provenienz: Seit 1938 im Merck'schen Firmenarchiv (vgl. Hardenberg 1938, S. 68).

*Hardenberg 1938, S. 68, Abb. S. 69; Lohmeyer 1956, S. 22f., Abb. 10, 11 (Detail) o. S.; Karg 1968; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 286; Karg 1984, S. 86-88, 111; Sattel Bernardini 2006, S. 68, Anm. 7, S. 81, Farbabb. 6, S. 67.*

Das 1938 von der Firma Merck in Darmstadt erworbene Ereignisbild<sup>1564</sup> mit dem rückseitig dokumentierten Titel *Zum Andenken einer vergnügten Nacht 1780* überliefert eine nächtliche Lagerfeuersituation mit Personen des Darmstädter Hofes hinter dem Jagdhaus Dornberg bei Darmstadt.

In nächtliches Dunkel getaucht, entfaltet sich auf einer schmalen bühnenartigen Zone eine pittoreske Lagerfeuer-Szenerie: Zentral in der Bildmitte steht der hell erleuchtete Protagonist vor einem mächtigen Baum, eine höfisch gekleidete Gestalt mit hohen Stulpenstiefeln, heller Hose, roter goldbortenbegrenzter Weste, Rock und Dreispitz mit Goldborten sowie herrscherlich in die Hüfte gestütztem Arm. Seine besondere Stellung im Bild wird durch seine strenge Haltung, den zu ihm emporschauenden großen Jagdhund zu seiner Rechten sowie der größten Helligkeitskonzentration in seinen Kleidern anschaulich; ferner durch die im Hintergrund in den Baum gehängte, auf ihn bezogene schräge Zeltbahn. Auch die rote Weste erhält als einziger Farbwert im Bild Lokalfarbenqualität, die lediglich in der Glut des Feuers wiederaufgenommen ist. Zudem verdeutlichen die beiden ihm zugewandten Männer im Grad ihrer Zuwendung den Rang des Protagonisten: Während der ihm am nächsten stehende, behäbig wirkende, untersetzte Mann mit turbanartiger Mütze sich der Hauptfigur in c-förmiger Biegung lauschend entgegenneigt, tritt der andere, vom Feuer herkommend, in geradezu unterwürfiger Schrittstellung, Becherglas und Flasche haltend, hinzu. Die besondere Zentrierung auf den Stehenden, seine Körperhaltung sowie der beigegebene Jagdhund deuten darauf hin, dass hier die Person des Erbprinzen Ludwig von Hessen-Darmstadt bei einer nächtlichen Zusammenkunft nach einer Jagd gemeint sein kann und nicht etwa Schmidt selbst mit „anspruchsvolle[r], fast stutzerhafter Kavalierskleidung“, wie noch Karl Lohmeyer im Anschluss an Graf von Hardenberg vermutete.<sup>1565</sup> Die ‚gelockerte‘ und ausgelassene Atmosphäre, in der das höfische Treffen stattfindet, wird nicht nur durch

<sup>1564</sup> Siehe hierzu Hardenberg 1938, S. 68; Lohmeyer 1956, S. 23.

<sup>1565</sup> Lohmeyer 1956, S. 23. – Graf von Hardenberg versuchte als erster die mittlere Figur zu identifizieren: „Auch auf diesem Bild sehen wir deutlich den Maler selbst mit seinem großen Hunde wie auf dem Lustlager=Bilde im Gespräch mit zwei behäbigen Bauern [...]“. Hardenberg 1938, S. 68; auch Sattel Bernardini 2006, S. 68.

das ungezwungene und dennoch der höfischen Etikette gemäße Nähertreten der Begleitfiguren auf den Erbprinzen verdeutlicht, sondern auch durch den Erbprinzen selbst, der entgegen der höfischen Contenance seine Juste au Corps offenstehen hat.

Die links von ihm positionierten Figuren sind stärker als die Protagonistengruppe ins Nachtdunkel getaucht. Vor einer Architektursilhouette des ruinenhaften Schlossgebäudes<sup>1566</sup> befinden sich verschiedene Figurengruppen: ein Paar, der Mann mit rotem Mantel, die Frau in blauem Kleid und Schürze, die Linke im Zeigegestus erhoben, daran anschließend ein tanzendes Paar – in Seekatz'scher Manier, wie schon Karl Lohmeyer bemerkt<sup>1567</sup> –, der Mann in Rückenansicht, mit tanzend erhobenem Bein, in seiner Linken den Dreispitz haltend, mit seiner Rechten die Frau führend, die ein langes blaues Kleid mit weißem Spitzenbesatz trägt. Daran schließt sich ein sitzendes Paar an, der Mann als Rückenfigur mit ins Gelb gebrochenem, lachsrotem Rock, die Frau mit moderner Hochfrisur in rotem Kleid; daneben ein frontal hockender Mann mit verschränkten Armen und ins Profil gewendetem und bildeinwärts blickendem Kopf, als Überleitung und Gegengewicht zur vorherigen Gruppe. Das sich anschließende einander zugewendete, am Fuße des mächtigen Baumes stehende Paar nimmt die Zweiergruppe der Protagonisten vorweg, indem die Dame im Profil steht und der Herr sich ihr mit verschränkter Armhaltung redend zuwendet. Neben dem Paar sitzt eine weitere Frauenfigur, von der aus die im Baum drapierte Zeltbahn entfaltet ist.

Das in der rechten Bildhälfte auf einem Rost – ganz ähnlich wie beim *Lustlager*-Bild (**Kat. Nr. 7**) – brennende Feuer bildet die hellste innerbildliche Lichtquelle, wobei Schmidt eine auf den ersten Blick eigentümliche Zweiteilung vornahm: während eine feuerwerkartige Funkensäule auf Lebensgröße der Protagonistengruppe emporlodert und sich damit auf die Vertikalität der Stehenden bezieht, brennt das zweite Feuer auf dem Rost ruhig vor sich hin und korrespondiert mit dem davor Sitzenden. Zu dieser künstlichen Lichtquelle im Vordergrund tritt die fahle Mondscheibe als natürliches Licht hinzu. Der von einer Wolkenbank teils überdeckte Mond spendet der nachtdunklen Natur – insbesondere den Bäumen, der Zeltbahn und der Architektur links im Bild – ein silbriges Licht, während die Figuren in der Nähe des Feuers durch dieses ihre rötlich gestimmte Farbigkeit beziehen.

Der am Feuer als bildabschließende Rückenfigur hockende Mann in höfischer Kleidung wurde bisher unterschiedlich identifiziert: Graf von Hardenberg sieht in der Gestalt Goethe, ebenso Karl Lohmeyer,<sup>1568</sup> der jedoch in einem späteren Aufsatz zwischen Merck und Goethe schwankt<sup>1569</sup>, wohingegen die spätere Literatur Merck für wahrscheinlicher hält.<sup>1570</sup> Mit dem Hockenden ist kompositorisch eine besondere Betrachterbeziehung veranschaulicht. Er kniet mit dem rechten Bein auf dem Boden, hat das linke rechtwinklig aufgestellt und stützt sich mit seinem linken Arm auf sein Bein. Durch die Isolation am Bildrand und sein Blicken ins Feuer wirkt er nachdenklich. Analog zu der in seiner Person angelegten kantigen Formensprache ist der Baum am rechten Bildrand gestaltet; auch

---

<sup>1566</sup> Erkennbar ist ein Architekturkonglomerat: am linken Bildrand ein gemauerter korbogiger Torbogen, darüber ein Giebel mit Fensterschlitz, sowie frei vor dem Himmel aufragende Dachsparren, an die sich ein Satteldach mit Schornstein anschließt. Vor dem Gebäude befindet sich ein weiteres, nicht näher verortbares Satteldach.

<sup>1567</sup> Lohmeyer 1956, S. 23. – Vgl. hier z. B. *Zigeuner am Lagerfeuer bei Mondschein*, um 1765, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 673, Abb. in: Kat. Darmstadt 1997, S. 210f. Vergleichbar ist neben den sich zugewendeten Paaren auch die Gesamtanlage der Komposition.

<sup>1568</sup> Er trägt Schnallenschuhe, Kniehosen, eine Allongeperücke mit Zopf und Schleife und hält seinen Dreispitz fast schützend zwischen sich und das Feuer. „[...] in halbknieender Stellung am Feuer wieder den Herrn, in dem man ohne Bedenken Goethe erkennen kann. Ja, der am Feuer knieende ‚Goethe‘ ist seinem Urbilde noch ähnlicher wie der auf dem *Lustlager*=Bilde, wenn man zur Beurteilung seiner Ähnlichkeit die bekannte Radierung von Schmoll (1774) oder das Relief von Melchior (1775) heranzieht. Trotz starker Überschneidungen weist der Kopf der halbknieenden Gestalt am Feuer in Frisur, Profil und Haltung alle charakteristischen Züge Goethes auf, wie sie jene Künstler darstellten.“ Hardenberg 1938, S. 68; auch Lohmeyer 1951, S. 37.

<sup>1569</sup> Lohmeyer 1956, S. 23.

<sup>1570</sup> AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 286; Sattel Bernardini 2006, S. 68.

hier finden sich schräg ins Bild führende Hauptäste, an die sich rechtwinklig waagerechte Astpartien anschließen.<sup>1571</sup>

Mit dem dunkeltonigen Nachtstück komponiert Schmidt ein Ereignisbild mit zahlreichen erzählerischen Details, die der Komposition einen Zug ins Anekdotische verleihen, ohne dass sich jedoch die Erzählstränge des Bildes im einzelnen entschlüsseln ließen (Anlass, teilnehmende Personen etc.).<sup>1572</sup> Die verschiedenen vergnüglichen Handlungen – wie etwa Tanz, nächtliche Spaziergänge und ‚Schäferstunden‘ – verleihen dem Bild, dessen Mehrzahl der Personen in schützendem Nachtdunkel aufgenommen sind, zudem einen intimen Charakter. Beeinflusst durch die Nachtstücke eines Johann Conrad Seekatz (1719-1768) (**Abb. 36**) oder Johann Georg Trautmann (1713-1769) fügt Schmidt sich mit der kleinformatigen Komposition in die Tradition des 18. Jahrhunderts ein. Mit dem „Andenkenbild“ wird eine persönlich-memorale Funktion insbesondere durch die anklingende Privatheit, in der die Figuren dargestellt sind, offenkundig.

#### 4

##### **Kinderporträt von Großherzog Georg (Friedrich Carl Josef) von Mecklenburg-Strelitz (1779-1860)**

Pergament

12,2 x 9,0 cm

Rückseitig bezeichnet: „Schmidt pinxit im December 1781“

Hessische Hausstiftung Kronberg

Inv. Nr. WO H 8885

*Illgen, Kinderwelt 1980, Nr. 79, s/w-Abb. Tafel VII; Kollbach 2009, S. 75, s/w-Abb. S. 414, Nr. 7.*

Bei dem vorliegenden Porträt handelt es sich neben **Kat. Nr. 1** und **Kat. Nr. 2** um eine der wenigen erhaltenen Miniaturen von Schmidt, die er in seiner Darmstädter Zeit fertigte. Georg von Mecklenburg-Strelitz ist als Dreijähriger im monumentalisierten Ganzkörperporträt erfasst. Der Knabe schreitet spielerisch eine Treppe mit breiten Stufen herab, die offenbar von einer Gebäudekante ausgehend ins Freie führt. Links neben ihm ist eine Balustrade mit Naturausschnitt erkennbar, der die Situation ins Freie situiert. Das Kind steht mit seinem rechten Bein auf der ersten Stufe einer flachen Treppe, das linke, als Spielbein begriffen, steht locker auf der zweiten Stufe. Mit seiner abgesenkten rechten Hand hält er die Zügel für ein Steckenpferd, dessen Stab zwischen den Beinen hindurchgeführt ist und am rechten Bildrand auf der oberen Stufe aufsteht. In seiner erhobenen Linken hält er die zugehörige Peitsche. Er trägt eine Dreiviertelhose mit geknöpfter Weste und Spitzenkragen. Um die Taille ist eine Tuchgürtung geschlungen, die auf seiner linken Seite zu einer dominierenden und voluminösen Schleife aufgebunden ist und die parallelisierend mit der ausgreifenden Peitsche horizontal weggeführt ist. Mit diesem Moment ist die Bewegtheit des Knaben, die durch die einfache Schrittstellung zum Ausdruck gebracht ist, unterstrichen, das heißt das Bewegungsmoment der Schrittstellung wiederholt sich mehrfach, so in der entgegengesetzt winkligen Armhaltung, der leichten Neigung des Kopfes, im dynamisch-fliegenden Tuchzipfel der Bauchgürtung, der Schnur der Peitsche sowie in der Faltensprache der Kleidung, die in körpernahen Faltenwülsten den Laufschrift des Knaben nachzeichnet. Diesen dynamischen Momenten ist eine achsiale Statik beigegeben, die die Knabenfigur im Bildgefüge fest verspannt. So bildet der übereck gestellte Pfeilerartige Architekturausschnitt mit den erhabenen Spiegelleisten die innerbildliche Rahmung für seinen Oberkörper; ebenso stellt der vertikale Architekturgrat des Gebäudes eine scharfe Schnittlinie dar, die den horizontalen Bewegungsmotiven als

<sup>1571</sup> Solche Naturkorrespondenzen finden sich auch zwischen der sperrig wirkenden Geste des Trinkenden und dem im Himmelsbereich antwortenden, knorrigen entlaubten Ast, ferner zwischen dem oben erwähnten stehenden Liebespaar und dem dahinter aufragenden, mächtigen Baumstamm, der in sich verschlungen scheint.

<sup>1572</sup> Es sind bisher keine historischen Quellen zu dem dargestellten Ereignis bekannt.

Kontrastfolie dient. Die monumentalisierte Knabenfigur darf als ein vorweggenommenes „Reiterbild“ aufgefasst werden, das im offiziellen Porträtkanon eine Spielart des Herrscherporträts darstellt.

5

**Friederike Caroline Luise Herzogin von Mecklenburg-Strelitz (1752-1782), geb. Prinzessin von Hessen-Darmstadt**

Um 1780-82

Pastell auf Papier

81 x 71 cm

Signiert am unteren Bildrand rechts von der Mitte „Schmidt pinx.“

Bezeichnet rückseitig nachträglich auf Klebezettel „*Friederike Caroline Louise geb. 20. August 1752 † 22. Mai 1782. I. Gemahlin Carl Ludwig Friedrich Großherzog damaliger Erbprinz von Mecklenburg-Strelitz vermählt 18. September 1768.*“

Darmstadt, Schlossmuseum

Ohne Inv. Nr., ehemals Gr.H. Inv. 591 NP

Provenienz: Ehemals Großherzogliches Eigentum; dann Neues Palais, Darmstadt; heutiger Eigentümer Haus Hessen, Schlossmuseum Darmstadt.

Bemerkung: Neil Jeffares weist das Bild dem gleichnamigen Hildburghausener Maler Johann Heinrich Schmidt (1749-1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 2.

*Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Bénézit 1954, S. 610; Karg 1968; Karg 1984, S. 89, 112; Karg 1997, S. 2; Karg 2000, S. 32; Pisani 2003, S. 445; Kat. Saarbrücken 2009, S. 155; Jeffares online edition 2012, S. 2.*

Das Porträt der *Friederike Caroline Luise, Herzogin von Mecklenburg-Strelitz* zeigt die Tochter von Georg Wilhelm Landgraf von Hessen Darmstadt (1727–1782), dem Bruder des regierenden Landgrafen Ludwig IV., und Maria Luise Albertine von Leinigen-Dagburg-Falkenburg (1729–1818). Die geborene Hessen-Darmstädter Prinzessin heiratete am 18. September 1768 Karl II. von Mecklenburg-Strelitz (1741–1816), mit dem sie zehn Kinder hatte, wovon fünf das Kindesalter nicht überlebten.

Im Dreiviertelporträt sitzt die Dargestellte nah an den Betrachtterraum gerückt und fest in den Bildgrenzen verspannt. Den linken Arm hat sie an ihren Kopf geführt, den rechten rechtwinklig vor ihrem Körper auf einen runden Tisch abgelegt, ein Buch haltend. Sie trägt ein duftig hellblaues Kleid mit weißem Rüschenbesatz an Decolleté und Ärmeln und eine weißliche Tuchgürtelung, deren Enden sich am linken Bildrand bauschig entfalten. Über ihre Haare hat die Herzogin, ganz ähnlich wie bei Schmidts *Artemisia* (**Kat. Nr. 47 und 155.a-c**), einen durchsichtigen Schleier gelegt. Spielerisch hat sie diesen, in den dünne Streifen und kleine Muster eingewebt sind, mit ihrer Rechten emporgezogen. An Schmuck trägt sie lediglich eine große goldgefasste Kamee mit Perlabhängung zentral am Decolleté sowie eine Agraffe mit eingeschnittenem Porträt am rechten Ärmel.

Betrachtet man das Porträt näher, so ist eine horizontale beziehungsweise vertikale Verspannung der Komposition offensichtlich: Ihr horizontal geführter Arm bildet einen dominanten innerbildlichen ‚Sockel‘, der gewissermaßen die schräg ins Bild führende Tischkante verlängert. Ihr annähernd vertikal geführter Oberarm formt zusammen mit dem auf der Tischplatte aufgesetzten Arm einen innerbildlichen, nahezu rechteckigen Rahmen, der ihre Porträtbüste mit dem nachdenklichen, den Betrachter fixierenden Blick einfasst. Hierbei wird die Horizontale durch attributive Zutaten in besonderer Art und Weise akzentuiert: Während am linken Bildrand die Enden der Gürtung sich bauschen und zum Arm hinführen, hinterlegt die Gürtung der Taille den Arm mit horizontalen Linien. Hinzu kommen die auf dem Tisch liegende Rose sowie das Buch, die ihre Hand umspielen. Der rosafarbene Akzent der Rose korrespondiert in

koloristischer Hinsicht auffallend mit dem rosafarbenen, lebendigen Inkarnat des Gesichts, dessen Frische das Bildzentrum bestimmt. Nachklänge dieser Farbigkeit finden sich in dem fliederfarbenen Tuch, das über die Stuhllehne gelegt ist, sowie dem Rosenstrauß, der auf Kopfhöhe im abgeschattierten Hintergrund rechts erkennbar ist. Demzufolge umkreisen die gebrochenen Farbtöne das Porträtzentrum, das durch das rosafarbene Inkarnat, die gelbblonden Haare und das hellblaue Kleid bestimmt ist.

Kompositorisch vergleichbar ist das in mehreren Fassungen erhaltene *Porträt der Prinzessin Auguste Wilhelmine Maria von Hessen-Darmstadt* (1765–1796) (**Abb. 37**)<sup>1573</sup> von 1785<sup>1574</sup>, das Schmidts Mitschüler Johann Friedrich Dryander schuf: Auguste Wilhelmine sitzt im Dreiviertelporträt, den Betrachter fixierend, auf einem Lehnstuhl, vor sich einen Tisch, auf den sie ihre Hände lehnt. In ihrer Linken hält sie einen Blumenstrauß, mit ihrer Rechten das Band, mit dem der Strauß zusammengebunden ist. Dryander verspannt die Porträtteile ebenfalls in ein Gefüge innerbildlicher Geraden, Schrägen und sich aufeinander beziehender Formelemente. So nimmt beispielsweise die Stuhllehne den Kontur der Schulter auf oder der angewinkelte rechte Arm verlängert die Tischkante und stabilisiert die Porträtbüste zum unteren Bildrand hin. Selbst die gestisch auf das Gesicht weisende Quaste in der oberen rechten Bildecke nimmt an diesen Formbeziehungen teil. Zum einen bezieht sich die Dargestellte auf den Blumenstrauß, zum anderen weist sie nachdrücklich auf das Gesicht der Dargestellten als Zentrum des Porträts.

Eva Wolf konnte zeigen, dass Dryanders Porträt bezüglich der Bildanlage, insbesondere aber aufgrund des Motivs des Blumenbindens auf das Porträt der *Marie-Antoinette* (**Abb. 38**) von Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755–1842) zurückzuführen ist, das 1783 von der französischen Königin an Prinzessin Charlotte von Hessen-Darmstadt geschenkt wurde.<sup>1575</sup>

Bei Schmidts Herzogin von Mecklenburg-Strelitz ist der Ausschnitt nun enger genommen als bei Dryander, die Umgebung stärker ausgeblendet, und damit die Darzustellende mehr ins Zentrum gerückt. Zudem bringt Schmidt durch das sanfte Kopfaufstützen und die hieraus resultierende Schräge des Kopfes einen melancholischen Aspekt mit ein; im Gegensatz zu Dryander, der die Dargestellte aufrecht sitzend in der Vertikalen situiert. Dieser wird zudem durch die Augenpartie unterstrichen, bei der die Lider besonders durch das rosefarbene Kolorit betont sind. Gerade die Verwendung der prachtvollen Rosen – die zum Topos der Frau im 18. Jahrhundert wurden – könnten auch bei Schmidt auf das Porträt *Marie Antoinettes* (**Abb. 3**) von Vigée-Lebrun zurückzuführen sein.

Möglicherweise handelt es sich bei Schmidts Pastell um ein postumes Porträt der Herzogin von Mecklenburg-Strelitz, die an den Folgen ihrer letzten Niederkunft am 22. Mai 1782 in Darmstadt verstarb. Das Kind, eine Tochter, überlebte lediglich zwei Tage (19. Mai bis 20. Mai 1782).<sup>1576</sup> Das Schleiertuch, der melancholische Gesichtsausdruck und die antikisierende Opferszene auf der so

<sup>1573</sup> Die spätere Herzogin von Pfalz-Zweibrücken. Sie heiratete am 30. September 1785 Maximilian Joseph Graf von Rappoltstein, der 1795 nach dem Tod Karl II. August Herzog von Pfalz-Zweibrücken dessen Nachfolge antrat. Nach dem Tod von Karl IV. Theodor wurde er Herrscher über das Gebiet der Wittelsbacher. Siehe Wolf 2006, S. 39.

<sup>1574</sup> Insgesamt sind sechs Fassungen des Porträts bekannt, wovon drei von Dryander signiert sind: Pastell, 82 x 73 cm, München, Schloss Nymphenburg, Inv. Nr. WAF BI a35, sign. 1785; eine weitere Fassung von 1783 und ebenfalls signiert, heute verschollen, befand sich 1918 im Kunsthandel. Bei den unsignierten Fassungen dürfte es sich nach Eva Wolf um Kopien handeln: Pastell, 82,9 x 74,2 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. Nr. L 332; Pastell, oval und signiert 1787, 45 x 39 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Inv. Nr. HM 1996/40; Ölgemälde, Saarbrücken, Saarland Museum, Inv. Nr. NI 3570; Ölgemälde, München, Wittelsbacher Ausgleichsfond, Inv. Nr. WAF B Ia 168. Siehe Fegert 1996, Abb. 14-16; Historisches Museum der Pfalz Speyer, Jahresbericht 1995-1996, Speyer 1996, S. 53; AK Dryander 2006, S. 59, Kat. Nrn. Tafel P 3a, P 3b, P 3c, Abb. S. 66, 68f.; Wolf 2006, S. 39-41.

<sup>1575</sup> Das Bild besitzt auf dem Originalrahmen in einer Kartusche die Widmung: „Donné Par La Reine A Madme La Princesse De Hesse D'armstadt an 1783.“ Zit. nach Kat. Darmstadt 1997, S. 286; siehe auch Wolf 2006, Anm. 4, S. 51.

<sup>1576</sup> Ihr Mann, Karl II. Herzog von Mecklenburg-Strelitz, heiratete daraufhin ein zweites Mal und vermählte sich mit deren Schwester Charlotte 1784, die jedoch ein Jahr später 1785 ebenfalls an den Folgen einer Geburt verstarb.



prominent angebrachten Kamee deuten womöglich auf den Tod der Dargestellten. Porträts von bereits verstorbenen Personen sind nicht ungewöhnlich; auch Dryander schuf mehrere solcher Bildnisse.<sup>1577</sup>

## 6

### **Kinderporträt der Prinzessin Luise (Auguste Wilhelmine Amalie) von Mecklenburg-Strelitz (1776-1810) spätere Königin von Preußen mit einem Häschen auf dem Arm**

Pastell auf Papier

43 x 34 cm

Hessische Hausstiftung Kronberg

Bemerkung: Neil Jeffares weist das Bild dem gleichnamigen Hildburghausener Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 3.

Illgen, Kinderwelt 1980, Nr. 30, Tafel IX; Kollbach 2009, S. 75, s/w-Abb. S. 415, Nr. 8; Jeffares online edition 2012, S. 3, s/w-Abb.

Im ovalen Rahmen ist das Brustbild der Prinzessin Luise, der späteren Königin Luise von Preußen, mit einem Häschen auf ihrem linken Arm vor neutralem dunklem Grund dargestellt. Die Porträtierte ist als junge Frau zurechtgemacht, mit Perücke und Rüschenkleid mit Decolleté und Fingerring an ihrer rechten Hand. Mit beiden Händen hält sie den weißen Hasen umklammert, hat ihr Gesicht liebevoll dem Kopf des Tieres entgegengeneigt und blickt den Betrachter in sich versunken an. Ihr Geneigtsein, die Positionierung des Hasens und die Armhaltung ergeben eine in sich geschlossene Formenkonstellation aus Schrägen und Gegenschrägen, die das ovale Format optimal ausnutzen.

## 7

### **Das Lustlager von Groß-Gerau (zweite Fassung)**

1782

Öl auf Leinwand

46,5 x 59 cm

Unsigniert

Bezeichnet rückseitig auf drei aufgeklebten Zetteln; Zettel oben links auf Spannrahmen in blauer Rahmenkartusche „Joh. Heinr. Schmidt. / Lustlager b. Gr. Gerau / 1782 im Monat August. / Rechts. Goethe, Merck, Schmidt.“; versehen mit rundem Stempel, im Verlauf lesbar „Marschallamt“; direkt auf Spannrahmen „W.J. 531“; Zettel unten links „Grossherzgl. Hessisches / Hausinventar / St.-Nr.: W Nr. 117.“; daneben rechts auf Spannrahmen „G. H. J. / W 117“ und Stempel „Hofmarschallamt“; Zettel unten rechts „Gegenstand: ~~Jahmark~~ Lustlager [...] bei Großgerau L X als Erbprinz / Meister: Joh. Heinrich Schmidt. / Restauriert von Walther Weitzenbauer-Coburg im Jahre 1914 / J.-Nr. 117.“

Darmstadt, Schlossmuseum

Ohne Inv. Nr., ehemalige Inv. Nr. G.H.J. W117, W.J. 531

Provenienz: Großherzogliches Eigentum; „nach der Wiederherstellung des Schlosses Braunshardt in dem grünen Zimmer dieses Schlosses“ (Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197); darauf bis mindestens 1967 Schloss Wolfsgarten bei Darmstadt (Rave 1960, S. 120; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145); Brief von Ernst Hofman (ehemaliger Leiter der Großherzoglichen Privatsammlungen) vom 12.03.1967 an Werner Karg.

---

<sup>1577</sup> Siehe hierzu Heinlein 2006, S. 30.

Franck, *Darmstädter Zeitung* 1873, S. 437; Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Emmerling 1936, Abb. Nr. XXV., Abb. XXVI (Detail); Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Hardenberg 1938, S. 67f.; Lohmeyer 1950, S. 69, 72f., 79f., Abb. S. 64 (Detail), S. 67; Schwingel 1950, S. 51; Lohmeyer 1950, S. 69, Anm. 6, Abb. S. 67, Abb. Nr. 26 (Detail), im Tafelteil o.S.), S. 72f.; Lohmeyer 1951, S. 36f., 43, Abb. S. 38, Taf. II (Detail); Kircher 1952, S. 798; Bénézit 1954, S. 610; Lohmeyer 1956, S. 22f., Abb. 6, 7 (Detail) o.S.; Lohmeyer 1957, S. 115, Abb. S. 116f. (Detail); AK *Ausklang des Barock* 1959, S. 46, Kat. Nr. 102; Rave 1960, S. 122, Abb. S. 120 (und Detail); Darmstadt 1967, o.S., Kat. Nr. 45, Abb. Nr. 45; Darmstadt/Kostbarkeiten 1967, Farbbabb. o.S.; Euler 1968, Farbbabb. S. 25; Karg 1968; AK *Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko* 1980, Bd. 1, S. 135, Kat. Nr. 190, Farbbabb. S. 132; Illgen 1980, S. 54, Abb. S. 55; Karg 1984, S. 90-93, 111; Merck 1991, Abb. S. 169, Nr. 30.3; Merck 2007, Bd. 1 S. 447; Sattel Bernardini 2006, S. 68f., Anm. 8, S. 81, Farbbabb. 7, S. 68, Farbbabb. 7a (Detail), S. 69. [www.gross-gerau.de/unser\\_Gross-Gerau/Geschichte/lustl.html](http://www.gross-gerau.de/unser_Gross-Gerau/Geschichte/lustl.html) (Stand 14.7.2013), Farbbabb.

Schmidts wichtigstes die höfische Repräsentation erfüllendes Ereignisbild<sup>1578</sup> der Darmstädter Zeit ist das in drei Fassungen überlieferte *Lustlager von Groß-Gerau* von 1782 (siehe auch **Kat. Nr. 39** und **Kat. Nr. 40**, die dritte Fassung ist nicht erhalten), das ein von Erbprinz Ludwig von Hessen-Darmstadt im August 1782 „anlässlich einer Hofjagd“ für 12 Tage abgehaltenes Lustlager bei Groß-Gerau schildert.<sup>1579</sup> Solche höfischen Festivitäten, die nicht selten künstlerisch dokumentiert wurden<sup>1580</sup>, hatten in der Regel auch eine jagdliche Komponente – weniger eine militärische –, die in die Choreografie des Festes eingebunden war.<sup>1581</sup> Hauptsächlich dienten die ländlichen Zusammenkünfte jedoch dem Amusement, was auch mit einer Lockerung der höfischen Etikette verbunden war.

Die erste, heute verschollene Fassung von Schmidts *Lustlager* (**Kat. Nr. 39**), die auf der Jahrhundertausstellung von 1914 ausgestellt war<sup>1582</sup>, zeigt eine querformatige Ansicht des Zeltlagers mit tiefliegendem Horizont, der durch den hochaufragenden Kirchturm von Groß-Gerau als Angelpunkt gegliedert ist. Von diesem markanten Bauwerk aus steigen nach rechts die Odenwaldberge zu einem flachen Tafelberggebilde an. Am vorderen Bildrand links stehen in einem abgedunkelten Bodenstreifen zwei Kutschen – ein Diener ist damit beschäftigt, ein Pferd nach links wegzuführen –, die die neu angekommenen Gäste ins Lustlager gebracht haben, die in der Bildmitte vorne vom Erbprinzen persönlich begrüßt werden. In strenger Silhouette steht Erbprinz Ludwig am vorderen Bildrand mit

<sup>1578</sup> Karg charakterisiert das Gemälde als „offizielle[s] höfische[s] Gelegenheitsbild“. Karg 1984, S. 91.

<sup>1579</sup> Franck bezeichnet das Gemälde als „Szenen aus dem zwölfägigen Lustlager im Groß-Gerauer Walde bei der Vermählung des Erbprinzen im August 1782“. Franck, *Darmstädter Zeitung* 1873, S. 437. – Schon Karl Esselborn korrigierte: „Die Zeitangabe ist richtig, aber der Zusatz ‚bei der Vermählung‘ ist falsch; denn Ludwig heiratete am 19. Februar 1777.“ Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197. Siehe auch Hardenberg 1938, S. 67; AK *Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko* 1980, Bd. 1, S. 135. – Werner Karg wertet das Bild „als mehr gesellschaftliche denn militärische Staatsaktion anlässlich einer Hofjagd“. Karg 1984, S. 90. – Zur Erinnerung an das Lager errichtete die Stadt Groß-Gerau, „frohlockend über die Glückseligkeit dieser Zeiten“, ein etwa vier Meter hohes Denkmal, im Volksmund „die Säule“ genannt; es befindet sich etwa einen halben Kilometer südöstlich von dem Forsthaus Woogsdamm.“ Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; siehe auch [www.gross-gerau.de/unser\\_Gross-Gerau/Geschichte/lustl.html](http://www.gross-gerau.de/unser_Gross-Gerau/Geschichte/lustl.html) (Stand 14.7.2013).

<sup>1580</sup> Das Hessen-Darmstädter Lustlager von Nieder-Beerbach von 1786 ist beispielsweise durch Handskizzen überliefert. AK *Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko* 1980, Bd. 1, S. 135f. – Auch Friedrich Jakob Hill malte das Thema des Lustlagers von Groß-Gerau. Emmerling 1936, S. 51; siehe auch Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S.

<sup>1581</sup> Kurfürst Clemens August ließ sich beispielsweise 1734 anlässlich seines Geburtstages ein Lager in Plittersdorf errichten, wo er militärische Paraden durchführen wollte, wenn nicht das schlechte Wetter dazwischengekommen wäre: „Meine türkischen Zelte stehen schon da“, berichtet dagegen unbekümmert der Gescholtene [Clemens August] vom Plittersdorfer Lager dem sicher nicht erfreuten Bruder nach München, „wenn es Gottes Wille ist, werde ich auf meinem Geburtstag zum erstenmal darin schlafen“. Doch ebenso wie das festliche militärische Spektakel, das ihm vorschwebte, an diesem Geburtstag, dem 17. August 1734, buchstäblich in Regen und Morast steckenblieb, so fiel alsbald auch dieses ganze ‚kriegerische‘ Abenteuer [gemeint ist der Türkenkrieg von 1738/39, für den auch Clemens August Truppen bereitstellte] ins Wasser.“ Mikliss de Dolega 2000, S. 369.

<sup>1582</sup> Biermann 1914, S. XLVIII, Abb. Nr. 712, S. 422; Kat. Jahrhundertausstellung 1914, Kat. Nr. 591 (Abb. o. S.).

geöffneten Armen, einen Stock haltend und von einem Jagdhund begleitet. Die Gäste, wohl hochgestellte Persönlichkeiten, in der Mitte ein Mann begleitet von seiner Frau (?) und einer Dame, sind als strenge Rückenfiguren dargestellt, die dem Betrachter den Einstieg in die Szenerie ermöglichen. Unmittelbar hinter beziehungsweise über dem Erbprinzen ist in einer hellen, das Bild schräg durchziehenden Bodenzone eine dichte Figurengruppe mit zwei tanzenden Paaren zu sehen, die im Hintergrund durch die gerade hier unterbrochene Zeltstadt und die in der Ferne aufragende Kirche betont werden. Der Erbprinz selbst tangiert mit seiner Silhouette ein Paar in Rückenansicht, das sich anschickt, an die Gruppe anzuschließen, wodurch ersterer anschaulich mit den im Feiern begriffenen Figuren verbunden wird. Nach rechts hin klingt die in einem Halbkreis um die Tanzenden arrangierte Gruppe in mehreren Einzelfiguren beziehungsweise Handlungsmotiven aus: so hinten rechts in einem sich küssenden Paar, spielenden Kindern, weiter rechts einem Reiter, der eine Familie begrüßt, daran anschließend eine Diener- und Soldatengruppe, die vor einem Unterstand ein Lagerfeuer machen. Den Abschluss bildet eine stehende Gruppe höfischer Personen am rechten vorderen Bildrand.

Die Hintergrundmotive beziehen sich – wie schon bei der zentralen Position des Kirchturmes festgestellt – sinnfällig auf die Figuren, so ragt unmittelbar über der neu ankommenden Figurengruppe eine Zeltstangenbekrönung jenes Türkenzeltes auf, das Landgraf Ludwig IX. aus dem russischen Feldzug gegen die Türken mitgebracht hatte.<sup>1583</sup> Der kleine Reiter in Levade vor dem großen Türkenzelt korrespondiert in seiner verhaltenen Dynamik mit einem Baum hinter dem Zelt; dort springt aus einer buschigen Baumgruppe eine kleine Krone als Silhouette spröde nach links weg. Auch die Figurengruppe am rechten Bildrand wird durch einen sich gabelnden Baum, der die Horizontlinie durchbricht, als Schlussmotiv überhöht.

Diese vermutlich aus örtlichen Skizzen entwickelte Komposition überarbeitete Schmidt in einer zweiten Fassung, die heute die einzige erhaltene Version (**Kat. Nr. 7**) darstellt. Diese ist sehr viel stärker elaboriert, weist eine auf klassische Landschaftsideale zurückgreifende Verwendung von Naturmotiven sowie eine größere Figurenanzahl auf, die eine in sich verwobene Mikrobewegung entstehen lässt und den Charakter des lustvollen Treibens nun deutlicher macht. Die bei der ersten Fassung noch zu beobachtende Kargheit – vor allem in den großen, ungegliederten Freiflächen der Bodenzone sowie dem fast eintönigen Himmelsbereich – weicht einer größeren Figurendichte.<sup>1584</sup> Auch ist der Horizont nun nach oberhalb der Bildmitte verschoben, der Himmelsbereich erhält durch den mächtigen, das Bild nach rechts begrenzenden Baum und die Wolkenformationen eine neue, sinngebende Gliederung. Die Bäume sind insgesamt stärker idealisiert, ihnen wird durch wellig bewegte Konturlinien etwas Knorriges eingeschrieben, das heißt die noch als dichte, buschige Gebilde aufgefassten Baumelemente der ersten Fassung erhalten nunmehr eine in die Gesamtkomposition tiefer eingreifende Idealform.<sup>1585</sup>

<sup>1583</sup> Von dem Zelt wurden „noch bei Kriegsende in Schloß Kranichstein“ die rotgestrichenen Stangen aufbewahrt. Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S.; siehe auch Karg 1984, S. 90. – Teile des Zeltes befinden sich noch heute im Depot des Schlossmuseums Darmstadt. Freundl. Hinweis von Volker Illgen, ehemaliger Leiter des Schlossmuseums Darmstadt.

<sup>1584</sup> Karl Lohmeyer hingegen sieht in der zweiten Fassung eine Art Rückschritt und macht dafür den Willen des Fürsten selbst verantwortlich. Er gründet seine Bewertung auf einer modernen Sichtweise, die den „skizzenhafte[n]“ und „fast locker impressionistisch[en]“ Duktus der ersten Fassung als das künstlerisch Höherwertigere ansieht. Lohmeyer 1951, S. 37; auch Lohmeyer 1956, S. 22. – Werner Karg greift das Argument der Beeinflussung durch den Erbprinzen auf. Karg 1984, S. 90f.

<sup>1585</sup> Insbesondere die dem Türkenzelt hinterlegte Baumgruppe reckt sich stärker in die Himmelszone; ein zentraler Baum entfaltet sich in einem knorrigem Filigran vor dem Wolkengrund und betont damit das wichtigste Zelt der Zeltstadt, das sich seinerseits durch das weißliche Grün des Zeltstoffes, der mit Goldschabracken geschmückt ist, aus der koloristischen Uniformität der übrigen Zelte hervorhebt. Zudem reißt genau über diesem Zelt die Wolkendecke auf und gibt einen blauen Himmelsabschnitt frei. Auch das Repoussoirmotiv einer bildbegrenzenden Eiche am rechten Bildrand sowie der damit verbundene dunkle Bodenstreifen und die im rechten Vordergrund aufragenden Baumstümpfe sind als traditionelle, gar schematische Landschaftselemente zu verstehen, die Schmidt vor dem Hintergrund seines Landschaftsstudiums als wichtige, die Komposition abschließende und verklammernde Elemente aufnimmt. Hinzu tritt die bildeinwärts geneigte Baumkrone, die nunmehr einen Richtungsbezug zur Hauptgruppe in der Bildmitte des Vordergrundes setzt, wie auch zum Hauptzelt, um beide Elemente stärker zu betonen. Es löst sich gar, ähnlich einer ‚Hand‘, ein einzelner blattloser Ast, um ostentativ in Richtung der Hauptgruppe zu weisen.

Betrachtet man die Figurenkomposition, so lassen sich einige grundlegende Veränderungen zur ersten Fassung feststellen: Schon im Bildanfang zeigt sich eine Verdichtung, denn der das Pferd bildauswärts führende Diener ist vor die Kutschen gesetzt und mit diesen nun zu einer Einheit zusammengefasst. Die Begrüßungsszene ist in der zweiten Fassung durch eine Erhöhung der Personenanzahl fast ‚audienzhaf‘ erweitert: die Rückenfigur des Protagonisten in Begleitung der beiden Damen ist stärker von der einen Begleiterin, die zudem ein Kind an der Hand führt, überschritten. Pointiert formuliert sie den Betrachtereinstieg durch ihr ostentatives Aus-dem-Bild-Schauen. Hinter ihr stehen ein Zwerg in höfischer Kleidung mit Stock, ein evangelischer Geistlicher, wohl der Hofprediger, und zwei ins Gespräch vertiefte Soldaten. Aus dem Bildinnern treten ferner zwei den Hut ziehende Herren hinzu. Auch hier zeigt sich die bei der Anfangsgruppe schon beobachtete Verdichtung, denn der in steifer Repräsentationshaltung stehende Erbprinz ist nicht mehr in Figuren isolation begriffen, sondern wird durch Überschneidungen in das Figurengefüge eingebunden.

Auch im Hintergrund ist eine größere Belebung und festlichere Stimmung durch das gezielte Ausschalten der Leere erreicht.<sup>1586</sup> Schmidt überwindet die allzugroße Starrheit der ersten Fassung und gelangt zu einer erzählerischen Binnenstruktur.

Einen neuen narrativen Zusammenhang erhält die abschließende Figurengruppe der vier stehenden Männer in der rechten unteren Bildecke, die nun nicht mehr die im Mittelgrund laufenden Jagdhunde wie bei der ersten Fassung beobachten, sondern vielmehr einen herannahenden Jungen mit seiner Mutter begrüßen. Laut rückseitiger Beschriftung<sup>1587</sup> sind drei Männer der Vierergruppe als „Goethe, Merck, Schmidt“ zu identifizieren, wobei hiermit nur die drei dem Betrachter zugewandten Figuren gemeint sein können, während der vierte als Rückenfigur unidentifiziert bleibt.<sup>1588</sup> Schmidt hat sich selbst in der äußeren Figur dargestellt, was durch die besondere Position im Bild und die offensichtliche Porträtähnlichkeit zu erkennen ist.<sup>1589</sup> Schmidt lehnt sich als Schlussfigur an den hohen Eichenbaum an, hat sein Spielbein mit dem Standbein überkreuzt, die Arme angewinkelt und hält eine langstielige Pfeife in der Hand. Für die Identifikation mit seiner Person spricht neben der Porträtähnlichkeit auch der auffallende Kontakt zum Betrachter, den er geradezu fordernd und wissend um seine Position im Bilde anschaut.<sup>1590</sup> Während er beim *Mylius*-Bild (**Kat. Nr. 32**) als betrachtender Zeichner seine im

<sup>1586</sup> So beleben neben dem aus der ersten Fassung übernommenen Reiter in Levade ein weiterer Reiter, spielende Kinder, ein Feuer machender Soldat im Hintergrund zwischen den Bäumen sowie verschiedene Einzelfiguren das Bild. Hervorzuheben ist ein Diener mit Tablett, der mit türkischem Turban bekleidet von der Gruppe der Tanzenden aus in Richtung Türkenzelt geht und damit die Tanzenden mit der Umgebung verbindet und das für die Zeit Fremdartige charakterisiert. Diese dichtgedrängte Figurengruppe zeichnet sich besonders durch ihren fröhlichen und ausgelassenen Charakter aus, der durch die verwendeten buntfarbigen Akzente von Lachsrot, Blaugrau und Hellgrün besonders hervorgehoben wird. Nur die Gruppe nach rechts abschließenden Musiker sind brauntönig verschattet und damit dem Auftritt der Tanzenden untergeordnet. Das Motiv des rechts von den Tanzenden befindlichen begrüßenden Reiters hat Schmidt auch in der zweiten Fassung beibehalten, jedoch neigt sich der Reiter hier der nah am Pferd stehenden Dame mit Knaben zu, der sich geradezu ängstlich von dem Pferd abwendet.

<sup>1587</sup> Die Beschriftung ist mit Tinte auf einem nicht zeitgenössischen Klebezettel geschrieben.

<sup>1588</sup> Alle drei Figuren rücken in der zweiten Fassung dichter zusammen, sind klarer hintereinander gestaffelt und erzählerischer miteinander verwoben. Das heißt, auf der einen Seite treten die Figuren in eine dialogische Beziehung untereinander und auf der anderen Seite öffnet sich die Gruppe durch das Porträt von Schmidt dialogisch nach außen zum Betrachter.

<sup>1589</sup> Vgl. das *Selbstbildnis in Rötöl* (**Kat. Nr. 125**) und das *Selbstbildnis* im heute verschollenen Pastell der *Drei Schwestern des Kammerrats Mylius* (**Kat. Nr. 32**).

<sup>1590</sup> Karl Lohmeyer sieht in der Position Schmidts rein spekulativ dessen Unwillen über den Wunsch des Herzogs zum Ausdruck gebracht, das Bild der zweiten Fassung mit Figuren bereichern zu müssen: „Eine zweite Variante ist dann wohl auf fürstlichen Befehl unter reichster Behandlung dieser Personenstaffage bei einem damals für wichtig geachteten Geschehen gegeben, woraus vielleicht auch die im Unwillen darüber so eigenwillig hervortretende Gestalt des Künstlers, der allein aus dem Bilde schaut und sich so selbst von seinem majestätisch ruhig dastehenden Nachbar Goethe und dem im Gegensatz dazu lebendig agierenden Merck abwendet und unbekümmert seine Pfeife raucht, zurückgeführt werden könnte.“ Lohmeyer 1951, S. 37.

Naturstudium wurzelnde Kunstanschauung ins Bild setzt, integriert er sich hier in die höfische Gesellschaft und stellt sich dennoch an deren Rand. Diese periphere Positionierung zeigt, dass er sich seiner Stellung als Künstler am Hofe bewusst zu werden versucht und diesen Vorgang malend und zeichnend dokumentierte. Der Hund zu seiner Seite – der als Schmidts eigener Hund angesprochen wurde<sup>1591</sup> – mag neben dem Jagdkontext als Zeichen seiner eigenen Treue zum Hof wörtlich verstanden sein.<sup>1592</sup> Die Identifikation der beiden anderen Porträtfiguren ist schwieriger und wird in der Regel mit deren Porträtähnlichkeit begründet.<sup>1593</sup> Demnach sei – abweichend von der rückseitig angegebenen Reihenfolge – Kriegerat Merck derjenige, der auf den herannahenden Jungen weist, und Goethe die mittlere, in die Ferne blickende Gestalt im Profilbildnis, die die Hand in die Weste gesteckt hat. Für die Einbeziehung der Goethe-Figur vermutet Ernst Emmerling die Beeinflussung durch Kriegerat Johann Heinrich Merck: „Zu Weihnachten 1781 hatten einige Mitglieder der Weimarer Hofgesellschaft der Herzogin Mutter Anna Amalia ein Bild des Jahrmarkts von Plundersweilern dargebracht. Zu diesem von Georg Melchior Kraus gemalten Scherzbild des damaligen literarischen Deutschland hatte Goethe die Verse ‚Das Neueste von Plundersweilern‘ gedichtet. Und da ihm, wie dem aus Frankfurt stammenden Kraus, Johann Heinrich Merck wohl bekannt war, ließ man auch ihn auftreten. In der Erscheinung Goethes auf dem Lustlagerbilde nun könnte man Mercks Antwort auf seine eigene Darstellung in Weimar erkennen.“<sup>1594</sup> Ingrid Sattel Bernardini vermutet neuerdings anstelle Goethes den Kabinettssekretär Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher.<sup>1595</sup> Die Besonderheit dieser Gruppe wird durch ihre räumliche Verortung unterstrichen, denn nur diese Gruppe befindet sich in einer schmalen Bodenzone mit Baumstümpfen, die keinerlei Verbindung zu der überall kontinuierlich sich ausbreitenden Bodenfolie hat. Auch der aus dem Bildinnern herankommende Junge mildert diesen Bruch nicht wesentlich, denn die Bodenzone ist dem innerbildlichen Rahmengenüge mit der großen Eiche zuzuordnen und wird damit zu einer Gelenkstelle zwischen Bildraum und Betrachterraum.

Anregung für Schmidts *Lustlager* dürfte neben den erwähnten Gemälden auch die um 1743 anlässlich der Schlacht von Dettingen entstandene Gemeinschaftsarbeit *Ludwig VIII., Landgraf von Hessen-Darmstadt, als Feldherr* (**Abb. 39**) von Christian Ludwig Freiherr von Löwenstern und Johann Christian Fiedler gelten. Vergleichbar sind das dominante Zelt am rechten Bildrand und die dichte Figurenstaffage.

## 8

### Johanna Henriette Schleiermacher geb. von Hesse (1764-1800)

Um 1783

Pastell auf Papier

38,5 x 30,5 cm

Unsigniert

Bezeichnet auf der Rückseite auf einem Klebezettel mit Schreibmaschine „aus einem Brief von Viktoria an Theo 9.4.1941: ‘... *Wußtest Du, daß wir das Pastellbild von der ‚Hesse‘ / zum Restaurieren in München hatten? Walther (Hennig= / hauen) hat nun endlich vor einiger Zeit einen Mann / aufgetrieben, der solche Arbeiten übernimmt u. nun haben / wir das Bild wieder u. sind ganz glücklich. Es ist / ganz wundervoll und kaum wiederzuerkennen. Was unter / dem Staub alles zum Vorschein kam! Die Löcher sind gut / geflickt und der Preis von 30 M, den der Betreffende / de verlangt, ist wirklich*

<sup>1591</sup> Lohmeyer 1951, S. 36; Karg 1984, S. 91.

<sup>1592</sup> Siehe zur Integration des Selbstbildnisses in die Gemälde auch das Kapitel: A I 2. Lehrjahre am Hessen-Darmstädter Hof.

<sup>1593</sup> AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 135.

<sup>1594</sup> Zit. nach Hardenberg 1938, S. 67, der sich der These Emmerlings anschließt. Auch Lohmeyer 1951, S. 37; Karg 1984, S. 91.

<sup>1595</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 69.

*bescheiden ...“; darunter mit Tusche in einer älteren Handschrift durchgestrichen „Henriette geb. v. Hesse / Ehefrau des Cabinetssecretär / Ernst Christian Friedrich Adam / Schleiermacher / (als Braut.)“; darunter mit Tusche „Christiane Hesse / jüngste Schwester v. Andr. Peter v. Hesse.“; unten mit Kugelschreiber von Ludwig Schleiermacher „Christiane Elisabeth Hesse Darmstadt \*5.3.1732 † 5.9.1759 / Jüngste Tochter des Kriegs- und Hofkapellmeister Ernst Christian Hesse / u. seiner 2. Frau Johanna Elisabeth geb. Döbricht.“; weiter unten ebenfalls mit Kugelschreiber von Walter Schleiermacher „Ernst Emmerling Ingelheim, Kunsthistoriker, wies im Februar 1970 bei / Betrachtung des Bildes darauf hin, daß die Frisur der dargestellten Dame / zwischen 1780 u. 1790 getragen wurde, daß also die 1759 verstorbene Christiane Hesse nicht die Dargestellte sein kann. / Dagegen spricht nichts gegen die alte hier verzeichnete Inschrift, wodurch / es sich um Henriette von Hesse handelt, die 1782 Braut von / E. Chr. Fr. A. Schleiermacher war. (Auch die Ähnlichkeit spricht dafür) / Es ist mir nicht erfindlich, warum mein Vater Louis Schleiermacher 1855-1927 / daran zweifelte, denn von ihm stammt die Änderung der Beschreibung / u. das Durchstreichen der alten Bezeichnung. / W. Sch. III. 70.“*

Icking, Privatbesitz

Provenienz: Aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844); blieb in Familienbesitz: bis 1927 bei Ludwig A. Andr. Schleiermacher, nach 1927 bis 1945 bei seiner Frau Viktoria Alberta Alice Luise Schleiermacher, geb. Becker; ab 1945 bis 1990 bei Walter Schleiermacher, München; seit 1990 in Familienbesitz in Icking.

Bemerkung: Schlechter Zustand, insgesamt stark berieben; 16 cm langer Schrägriss oben links, parallel zum Ohr der Dargestellten 7 cm langer Schrägriss; linke obere und rechte untere Ecke alte Restaurierung von 1941.

*Unpubliziert*

Das äußerst schlecht erhaltene, stark beriebene und beschädigte Pastell ist ganz auf die Porträtbüste der Dargestellten konzentriert. Mit hoher, in den 1780er Jahren moderner Turmfrisur reicht das Porträt bis an den oberen Bildrand heran, so dass ihr Haupt fest in den hochformatigen Bildgrenzen verspannt ist. Insgesamt dreimal porträtierte Schmidt Johanna Henriette Schleiermacher geb. von Hesse (vgl. **Kat. Nr. 41** und **Kat. Nr. 130**), die Frau des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs und späteren Direktors des großherzoglichen Museums Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844).

Die frontal gegebene Dargestellte blickt den Betrachter leicht nachdenklich und versonnen an. Ihr frisches, rosafarbenes Inkarnat bestimmt das Gesichtsfeld, ebenso der kamrinrote Mund. Das Bildlicht fällt von links oben ein, so dass sich ihre linke Gesichtsfanke leicht verschattet. Analog zu dieser Verschattung hellt sich der ansonsten dunkelgrünblaue Grund genau an dieser Stelle gloriolenhaft auf, so dass der Komposition eine einfache Lichtrhythmik zugrundegelegt ist. Die steile Perücke verleiht dem Gesicht einen vertikalen Zug, der nur durch das am oberen Bildrand horizontal gelegte türkisfarbene Band sowie drei ins Haar gesteckte Rosen rechts und den herabfallenden durchsichtigen Schleier links gemildert wird. Diese rahmenden Elemente setzen sich in den Rüschen beziehungsweise dem goldenen Band am Decolleté fort, so dass ihr frontal genommenes Haupt von diesen dekorativen Elementen umspielt wird. Insbesondere die Entsprechung von Band und Rosen, die eine Schräge bilden und dem schrägen Decolleté-Ansatz links unten entsprechen, zeigen, dass Schmidt in dem standardisierten Porträt eine gewisse Auflockerung anstrebte, was insbesondere ein Vergleich mit seiner Porträtzeichnung (**Kat. Nr. 130**) von 1782 nahelegt, die im Jahr der Heirat mit Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher entstanden ist. Dort ist Johanna Henriette noch strenger frontalisiert und einer symmetrischen Kompositionsform unterworfen. Das zerstörte, nur durch eine Fotografie dokumentierte Porträt der Johanna Henriette als *Flora* (**Kat. Nr. 41**) hingegen bindet die Bildnisbüste in ein rundlich-ovales, auf die Blumen bezogenes Gesamtgefüge ein.

**Ludwig, Erbprinz von Hessen-Darmstadt (1753-1830)**

1783

Pastell auf Papier

80,0 x 71,0 cm

Signiert und datiert „Schmidt p 1783.“

Bezeichnet rückseitig auf Aufkleber „Ludwig Erbprinz von Hessen den 6. April 1790 Landgraf, den 13. August 1806 Grossherzog von Hessen geboren den 14. Juni 1753, gestorben den 6. April 1830 in der Uniform als Kaiserlich Russischer Generallieutnant. Gemalt von Maler Schmidt 1783.“

Darmstadt, Schlossmuseum

Ohne Inv. Nr., ehemals Gr.H.Inv. 583 NP

Provenienz: Großherzogliches Eigentum Haus Hessen-Darmstadt, Hessische Hausstiftung, Schlossmuseum, Darmstadt.

Bemerkung: Neil Jeffares weist das Bild dem gleichnamigen Hildburghäuser Maler Johann Heinrich Schmidt (1749-1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 3.

AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Lohmeyer 1951, S. 57; Bénézit 1954, S. 610; Darmstadt 1967, o. S., Kat. Nr. 46; Karg 1968; Karg 1984, S. 89, 112; Karg 1997, S. 2; Karg 2000, S. 32; Pisani 2003, S. 445; Sattel Bernardini 2006, S. 70, Anm. 11, S. 81; Kat. Saarbrücken 2009, S. 155; Ludwig 2010, S. 10, Abb. 1, S. 61, Anm. 21; Jeffares online edition 2012, S. 3.

Das Porträt des Erbprinzen Ludwig von Hessen-Darmstadt (1753–1830), seit 1790 Landgraf Ludwig X. von Hessen-Darmstadt<sup>1596</sup>, ist in zwei Fassungen erhalten (eine Pastell- sowie eine Ölausführung), wobei die Ölausführung (**Kat. Nr. 10**) die weichen Farbabstufungen des Mediums Pastell verliert und hierdurch spröder wirkt. Es handelte sich wahrscheinlich um das Pendant zu dem heute verschollenen Pastellporträt seiner Frau Luise Henriette Caroline Großherzogin von Hessen-Darmstadt (1761–1829) (**Kat. Nr. 43**), mit der er seit dem 19. Februar 1777 verheiratet war.<sup>1597</sup> Mit den Porträts wird Schmidts Ansehen am Darmstädter Hof gestiegen sein: hatte er ein Jahr zuvor das *Lustlager*-Bild in mehreren Fassungen (**Kat. Nr. 7**, **Kat. Nr. 39**, **Kat. Nr. 40**) für den Hof geschaffen, so verweisen die Porträts des künftigen Regentenpaars auf Schmidts gefestigte Position und den enger gewordenen Kontakt.

Das Porträt des Erbprinzen ist ein Repräsentationsporträt, das an den von Hyacinthe Rigaud (1659–1743) im Zeitalter Ludwig XIV. geprägten Typus des gebildeten und tugendhaften Herrschers anknüpft, der im „portrait d'apparat“ (Staatsporträt) in Erscheinung tritt.<sup>1598</sup> Im Dreiviertelporträt genommen, den Blick auf den Betrachter gerichtet, hat Ludwig auf einem höfischen, rot gepolsterten Stuhl Platz genommen und lehnt in posierender Haltung seinen rechten Arm auf einen Tisch beziehungsweise ein Bureau, auf dem eine Landkarte, Bücher und Papiere aufgetürmt sind, während er seine Linke in die Hüfte stützt. Er trägt die Galauniform eines kaiserlich russischen Generallieutnants<sup>1599</sup> mit kamrinroter Hose und Jacke sowie goldener Schärpe. Darüber einen grünsamtenen Mantel mit roten Überschlagen und reichen Brokatapplikationen, ferner ein blaues Ordensband mit zugehörigem Ordensstern und

<sup>1596</sup> Seit 1790 Landgraf Ludwig X. von Hessen-Darmstadt, ab 1806 Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt, seit 1816 Ludwig I. Großherzog von Hessen und bei Rhein.

<sup>1597</sup> Esselborn 1914, S. 236.

<sup>1598</sup> Vgl. z. B. das Porträt des Bischofs von Meaux von J.-B. Bossuet, das durch einen Stich von Pierre Drevet allgemein verbreitet war. Miersch 2000, S. 308f. – Durch die Übernahme des Gelehrtenhabitus, etwa beim Kölner Fürstbischof Clemens August, soll „die Hoffnung zum Ausdruck gebracht werden, der Dargestellte könne künftig eine ähnliche Gelehrsamkeit entwickeln“. Ebd.

<sup>1599</sup> Identifiziert von Sattel Bernardini 2006, S. 70.

Ordenszeichen sowie eine Allongeperücke, die hinten in einem geknoteten Pferdeschwanz zusammengebunden ist.<sup>1600</sup> Der Erbprinz trägt auf der linken Brust den von Zarin Katharina II. verliehenen russischen Orden des heiligen Andreas, ein Ordensstern mit einem zweiköpfigen, schwarzen Adler auf goldenem Grund, der von einer blaugrundigen Devise umgeben ist.<sup>1601</sup> Dazu gehört das breite, über die rechte Schulter zur linken Hüfte geführte hellblaue Ordensband, das mit dem Ordenszeichen – rechts unten erkennbar – zusammengehalten wird.<sup>1602</sup> Darüber hinaus ist auch ein zum Orden empfohlenes Ordenskleid zu sehen, der grünsamtene Mantel, der jedoch leicht modifiziert ist.<sup>1603</sup>

Schmidt baut die Komposition aus miteinander verbundenen Schrägen und Gegenschrägen auf: Während die beiden Arme sich annähernd parallelisiert aufeinander beziehen und die Schrägen der Buchrücken fortsetzen, bringt das blaue Ordensband einen entgegengesetzten Zug ins Bild, der die diagonalen und schrägen Akzente in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen sucht. Allzu große Strenge vermeidet Schmidt, indem er die Papiere dynamisiert und deren verhaltene Bewegtheit mit der Stofflichkeit der Kleidung in Verbindung bringt. Zudem zeigen gerade der auf dem Tisch liegende schwere Lederband, die Papiere und das oberste Buch mit der handschriftlichen Bezeichnung „*Iphigenie en Tauride*“ eine Fülle von Richtungsimpulsen, die sich ordnend auf den Porträtierten beziehen lassen respektive umgekehrt deren Ordnung von Ludwig selbst ausgeht: Beginnend mit der hellweißen topografischen Karte schichten sich die Bücher und Papiere pyramidal auf, sie gipfeln gleichsam in der *Iphigenie*-Ausgabe, das heißt, dass das Literarisch-Musische und Tugendhafte über das irdisch-„topografische“ (vielleicht auch militärische) Handeln gestellt ist. Zudem wird durch die besondere Nähe des Folianten zum Antlitz des Porträtierten dessen literarisch-bildungsmäßiges Potential verstärkt zum Ausdruck gebracht.

Dieses ikonografische Detail, mit dem Schmidt versucht, das Herrscherbild genauer zu charakterisieren, wird durch den in seiner Rechten gehaltenen Zirkel, mit dem er Distanzen auf dem über die Bureauplatte herabhängenden Plan zu bestimmen sucht, erweitert. Schmidt liefert uns damit, neben dem allgemeinen Hinweis auf die Herrschertugenden, einen Hinweis auf sein strategisches Handeln – möglicherweise ist damit aber auch die als dringend notwendig empfundene bauliche beziehungsweise städteplanerische Erneuerung der Residenzstadt Darmstadt gemeint, die Ludwig nach seinem Regierungsantritt im Jahre 1790 in Gestalt der Stadterweiterung nach Westen später auch vorantreiben wird.<sup>1604</sup> Die auf dem Ledereinband liegenden Papiere zeigen Noten, was sich auf Ludwigs musikalisches Interesse beziehen lässt.<sup>1605</sup> Hinzu kommt, dass sowohl die Notenpapiere als auch die Landkarte Bewegungsimpulse aussenden – sie öffnen sich ostentativ – und sind beide auf das engste formal mit dem Erbprinzen verspannt: So ist das untere Notenblatt mit seinem rechten Arm parallelisiert, das zweite und dritte dreiecksartig aufstehende Blatt nimmt hingegen Bezug zu seiner rechten Hand, so dass diese wiederum als die Handelnde exponiert wird. Ähnliches trifft auf die Landkarte zu, indem sie das dynamisierte Moment der Brokatborte seiner Jacke sowie dasjenige seines rechten Beins aufgreift. Zudem erfährt die Landkarte eine Helligkeitsbetonung, die derjenigen der Gesichtshelle nahekommt. Die dynamisierte Sprache der Blätter und Landkarte mag zudem auch Ludwigs geistige Mobilität

---

<sup>1600</sup> Angedeutet ist das so genannte Zopfsäckchen, eine wohl aus Samt oder aus Seide bestehende Tasche, in die der Zopf eingelegt ist, um die Kleidung vor Puder zu schützen.

<sup>1601</sup> Der Orden wurde 1698 durch Zar Peter I. als Belohnung für geleistete Dienste gestiftet. Gustav Adolph Ackermann, *Ordensbuch sämtlicher in Europa blühender und erloschener Orden und Ehrenzeichen*, Annaberg 1855 [Nachdruck Leipzig o. J.], S. 94. – Erbprinz Ludwig weilte bei seiner Grand Tour auch einige Zeit in St. Petersburg.

<sup>1602</sup> Das Ordenszeichen ist „ein goldener, mit schwarz emaillierter, zweiköpfiger Adler mit goldenen Schnäbeln und Klauen, ausgebreiteten Flügeln und einer Kaiserlichen Krone auf dem Kopfe. Auf dem Adler liegt ein goldenes, dunkelblau emailliertes Andreas- (oder Burgundisches) Kreuz mit schmaler goldener Einfassung, auf welchem der heilige Andreas, erhaben gearbeitet und in natürlicher Farbe emailliert, mit einer goldenen Binde um den Leib, angenagelt liegt.“ Ebd., S. 93

<sup>1603</sup> Das Futter sollte Weiß und nicht Rot und die Aufschläge und Schnüre sollten Silber anstatt Gold sein. Ebd., S. 94.

<sup>1604</sup> Vgl. AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 280.

<sup>1605</sup> Selbst war er ein guter Geiger. Siehe Sattel Bernardini 2006, S. 70.



widerspiegeln, insbesondere sein kulturelles Interesse und die Förderung der Künste, denn er „besaß die wache geistig-kulturelle Aufgeschlossenheit [seiner Mutter] der Großen Landgräfin“. <sup>1606</sup> Gerade die Iphigenie-Ausgabe spiegelt zudem sein Interesse an der Oper wider. <sup>1607</sup> Bei dieser Ausgabe, handelt es sich um die Partitur der für die Mannheimer Oper zum Namenstages Kurfürsten Carl Theodor 1764 komponierten Reformoper *Iphigenie en Tauride* von Francesco de Majo (1732–1770), die 1781/82 am Darmstädter Hof in Auszügen konzertant aufgeführt wurde. <sup>1608</sup> Der Erbprinz führte seit 1778 selbst bei zahlreichen öffentlichen Vorstellungen Regie. <sup>1609</sup> Hinzu kommt, dass die marmorartige Wandvertäfelung links im Bildganzen ordnende Funktion übernimmt: so dient sie einerseits dem Dargestellten als Grund, andererseits betont sie zugleich durch den streng vertikalen Akzent die zugeordneten Attribute links.

Vergleicht man Schmidts Herrscherbild mit dem zwei Jahre später entstandenen Porträt Maximilian I. Joseph von Bayern von seinem Mitschüler Johann Friedrich Dryander (**Abb. 40**) <sup>1610</sup> – das vermutlich eine Kopie nach einem noch nicht identifizierten Original darstellt –, so sind beide im herrscherlichen Habitus gut vergleichbar, wobei Maximilian Joseph sich mit seiner Rechten auf einen Stock stützt und zudem aufgrund der Uniform mit den Epauletten deutlicher in seiner militärischen Macht exponiert ist. Kompositorisch tendiert Schmidt dazu, den Ausschnitt enger zu fassen und eine ausgewogene, verhaltene Dynamisierung vorzunehmen, wodurch Dryanders Komposition eher blechern und starr wirkt. Schmidts Erbprinz hingegen wird zu einem musisch interessierten, tugendhaften Herrscher überhöht. Beide Maler tragen mit den herrscherlichen Porträtdarstellungen in Darmstadt einer gesteigerten Bildproduktion Rechnung, deren Ziel es war, „das Bildnis des Souveräns in allen Bevölkerungskreisen sowie im Ausland bekannt zu machen und so eine Art Omnipräsenz des Landesfürsten zu erreichen“. <sup>1611</sup> Ein gelungenes Herrscherporträt, das durch den Porträtierten selbst entsprechend geadelt wurde, zeichnete sich – so der französische Kunsttheoretiker La Font de Saint-Yenne – durch „grâce“, „élégance“ und „dignité dans leurs physiognomie“ aus, vor allem aber die Aspekte der „ressemblance“ (Ähnlichkeit) und die Ablesbarkeit der „vertus“ (Tugenden) waren von Bedeutung. <sup>1612</sup>

## 10

### Ludwig, Erbprinz von Hessen-Darmstadt (1753 1830)

1783

Öl auf Leinwand

80 x 71,5 cm

Signiert „Schmidt 1783“

Darmstadt, Schlossmuseum

Provenienz: Großherzogliches Eigentum Haus Hessen-Darmstadt, Hessische Hausstiftung, Schlossmuseum, Darmstadt.

*AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Bénézit 1954, S. 610; Genealogisches Handbuch 1961, Abb. vor S. 81; Karg 1968; Karg 1984, S. 89, 112; Karg 1997, S. 2.*

<sup>1606</sup> Wolf 1980, S. 278.

<sup>1607</sup> Er ließ das Theatergebäude in den 1780er Jahren renovieren und 1785 wiedereröffnen.

<sup>1608</sup> Siehe Sattel Bernardini 2006, S. 70.

<sup>1609</sup> Siehe Wolf 1980, S. 279.

<sup>1610</sup> Vgl. Fegert 1996, Abb. 17 (dort auf „um 1787“ datiert; auch AK Dryander 2006, S. 59). Elke Fegert bezieht sich bei der Datierung offenbar auf den 1787 datierten Kupferstich von Goepffert, Abb. in: *Saarheimat* 6 (1962), Heft 2, S. 17.

<sup>1611</sup> Miersch 2000, S. 307.

<sup>1612</sup> La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*, o. O. 1754, hier zit. nach Miersch 2000, S. 307.

Siehe hierzu unter dem Pastell-Porträt von Ludwig, Erbprinz von Hessen-Darmstadt (1753–1830) **Kat. Nr. 9**.

## 11

### Die Musikstunde

Um 1783/84

Öl auf Leinwand

Signiert unten links „*Heinrich Schmidt fec.*“

unbekannter Privatbesitz

Provenienz: Bei Auktionshaus Nagel in Stuttgart versteigert, seit 1994 im Besitz des Kunsthändlers Hans Hablik, Heidelberg, nach dessen Aussagen wieder verschollen.

*Karg 1969; Karg 1984, S. 112; Auktionsregister 1995, S. 4-214; www.artprice.com (Stand 12.6.2012).*

Das vermutlich in Schmidts Mannheimer Zeit entstandene, heute in unbekanntem Privatbesitz befindliche Ölgemälde wurde 1994 im Auktionshaus Nagel in Stuttgart aufgerufen. Werner Karg brachte das Gemälde zum ersten Mal mit Schmidts verschollener Tuschezeichnung der *Familie des Musikhändlers Götz aus Mannheim* (**Kat. Nr. 136**) in Verbindung, die sich in der Schweizer Sammlung von Achilles Ryhiner (1731–1788) befand.<sup>1613</sup> Da der Musikalienhändler und Musikverleger Johann Michael Götz (1740–1810) jedoch unverheiratet und kinderlos blieb<sup>1614</sup>, dürfte diese Zuweisung auszuschließen sein. Hinzu kommt, dass das Gemälde im Werk von Schmidt singulär steht und daher auch hinsichtlich der Zuschreibung mit einem Fragezeichen zu versehen ist.<sup>1615</sup>

Auffallend hierbei ist jedoch der Versuch, künstlerische Kompositionsmuster der älteren niederländischen Malerei im zeitgenössischen Gruppenporträt fruchtbar werden zu lassen. Zwar war das Genre des Gruppenporträts unter anderem durch Johann Christian Fiedler am Hessen-Darmstädter Hof bekannt – wie etwa das Beispiel des *Familienbildes von Prinz Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt* aus dem Jahre 1766 (**Abb. 41**) zeigt – und durch Jan Philips van der Schlichten (zum Beispiel *Kurfürstin Elisabetha Auguste und ihre Schwestern beim Musizieren* (**Abb. 42**) auch am Mannheimer Hof geläufig, jedoch knüpft der Maler der *Musikstunde* nicht an deren spröde, additive Reihung der Figuren an, die in einem jeweils übersichtlichen, wenig spannungsreich ausgeleuchteten Kastenraum angeordnet sind. Der Maler der *Musikstunde* entwickelt seine Komposition vielmehr vor dem Hintergrund des Studiums der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Anregungen hierzu könnte die kurfürstliche Gemäldegalerie im Mannheimer Schloss geboten haben, deren Schwerpunkt Werke holländischer und flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts waren.<sup>1616</sup>

Die Komposition kann nur auf eine sehr enge Anlehnung an ein niederländisches Vorbild gründen oder eine Kopie sein, bei der in einem Additionsverfahren die beiden männlichen Figuren hineinkomponiert wurden (insbesondere die Vaterfigur), da diese in Habitus und Gestus mit der höfischen Malerei des 18. Jahrhunderts vergleichbar sind.

<sup>1613</sup> Frdl. Hinweis von Werner Karg, Bischmisheim.

<sup>1614</sup> Zur Person und der Verlagsgeschichte siehe Schneider 1989 sowie briefliche Mitteilung von Hans Schneider am 14.12.2005.

<sup>1615</sup> Als Urheber kommt auch Schmidts Hildburghausener Namensvetter Johann Heinrich Schmidt (1749–1839, seit 1775 Hofmaler in Dresden) in Betracht. Siehe Thieme/Becker, Bd. 30, S. 152f. – Hierfür könnte auch die Tatsache sprechen, dass der stark niederländische Einfluss durch die zahlreichen niederländischen Vorbilder in der Gemäldesammlung des Dresdener Hofes beeinflusst worden sein könnte. Vgl. hierzu Woermann 1902.

<sup>1616</sup> Hofmann 1999, S. 239. – Siehe zur Gemäldegalerie das Kapitel: A I 3. Studienjahr an der Mannheimer Zeichnungsakademie.

**Charlotte Sophie Juliane Kalb geb. Marschalk von Ostheim (1761–1843)**

1785

Öl auf Leinwand

107 x 82 cm

Signiert und datiert rechts auf dem Manuskript „*Quatre Sonate / pour le Clavi[...] Composeis par J. Hr. Schmidt le Peintre 1785*“.

Bezeichnet auf der Rückseite des Rahmens mit Bleistift „Charlotte von Kalb 1761-1843 von J. H. Schmidt“; auf der Rückseite des Keilrahmens oben, ehemals weiß, stark verblichen „Charlotte von Kalb Flur W 309“; auf der Rückseite des Keilrahmens unten mit schwarzer Tinte „W 309“, sowie mit Bleistift „Charlotte v. Kalb 1761-1843“; Etikettierung 13.5.1996; Siegelreste oben links.

Inv. Nr. KGe/00322 Alte Inventarnummern: BAL Wittumspalais 1955 Nr. 309; Inventar Wittumspalais 1886 a.) Parterre 9., Corridor vor den Zimmern Nr. 2. 3. u. 4. Bl. 64 Nr. 7; BV Wittumspalais 1969 Nr. 319.

Weimar, Kunstsammlungen, Wittumspalais

Provenienz: Im Besitz der Familie Kalb in Walterhausen bei Königshofen im Grabfeld; danach im großherzoglichen Besitz in Weimar; seit spätestens 1886 im Wittumspalais in Weimar.

Bemerkung: Das Porträt, das sich im Kalbschen Familienbesitz befand und das Schmidt 1785 in Rom malte, galt in Weimar bis 1884 als ein Werk von Friedrich Tischbein. Ab 1886, so das handschriftliche Inventar in Weimar, wurden Zweifel an der Autorschaft Tischbeins laut und es wurde dem gleichnamigen in Hildburghausen geborenen Johann Heinrich Schmidt zugewiesen („nicht von Tischbein, sondern vom Dresdener Schmidt“). Schon Wahl vermutete 1927, dass es sich auch um den Hessen-Darmstädter Schmidt handeln könnte (Wahl 1927, S. 43). Es sind zwei Druckgrafiken nach dem Gemälde entstanden (**Kat. Nr. 153** und **Kat. Nr. 154**).

AK Schiller 1884, Nr. 101; Wahl 1927, S. 43, s/w Abb. S. 20; Wahl/Kippenberg 1932, S. 127 s/w Abb.; Günther 2000, Farbabb. S. 114; Naumann 2006, s/w Abb. 2 (Abbildungsteil); [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) s/w Abb.; [www.waltershausen-grabfeld.de/charlotte.jpg](http://www.waltershausen-grabfeld.de/charlotte.jpg) (Stand 3. Juli 2007) s/w Abb.; [www.deutschefotothek.de/per7004794.html](http://www.deutschefotothek.de/per7004794.html) (Stand 3. Juli 2007) s/w Abb.; [www.kneger.de/schriftsteller\\_5/kotzebueschriftsteller\\_5.html](http://www.kneger.de/schriftsteller_5/kotzebueschriftsteller_5.html) s/w Abb. Detail (Stand 5. September 2007); [www.weimar-weiblich.de](http://www.weimar-weiblich.de) s/w Abb. Detail (Stand 5. September 2007); [www.leipzig-gohlis.de/schillerhaus/schiller/freunde/index.html](http://www.leipzig-gohlis.de/schillerhaus/schiller/freunde/index.html) s/w Abb. Detail (Stand 5. September 2007); Unbehauen 2009, S. 64, Abb. S. 64 (hier dem Hildburghäuser Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zugewiesen).

Dargestellt ist Charlotte von Kalb geb. Marschalk von Ostheim, die am 25. Oktober 1783 Heinrich von Kalb, einen Offizier, heiratete, der im Regiment ‚Royal-Deux-Pont, Royal-Zweibrücken‘ in Diensten stand. Heinrich von Kalb kehrte im Jahr der Heirat aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zurück. Charlotte ging mit ihrem Mann zunächst 1784 in die Garnisonsstadt Landau und wechselte noch im gleichen Jahr aufgrund ihrer Schwangerschaft und der besseren ärztlichen Versorgung nach Mannheim. Hier lernte sie Schiller kennen, der seit Herbst 1783 Theaterdichter am Nationaltheater in Mannheim war. Sie vermittelte den Schriftsteller an den Hessen-Darmstädter Hof, wo er seinen *Don Carlos* las.<sup>1617</sup> Wohl Anfang 1784 lernte Charlotte von Kalb Schmidt in Mannheim kennen, der dort seit einem Jahr an der Zeichnungsakademie studierte.

<sup>1617</sup> Zur Biografie siehe Naumann 2006.

Das 1785 datierte und signierte Pastell galt bisher als ein Werk des gleichnamigen Hildburghäuser Malers.<sup>1618</sup> Davor wurde es Friedrich Tischbein zugeschrieben.<sup>1619</sup> Aufgrund der Signatur, des biografischen Zusammenhangs und durch stilistischen Vergleich ist es jedoch in das vorgestellte Werk von Johann Heinrich Schmidt einzureihen.

Die Dargestellte sitzt in Dreiviertelansicht auf einem Stuhl nach rechts gewendet. Sie hat ihre Hände in leicht schräger Haltung übereinander auf einen runden, reich geschnitzten Tisch gelegt und hält in der Rechten ein Buch. Im Gegensatz zur Körperausrichtung ist ihr Gesicht beinahe frontal gegeben; ihr Blick gleitet versonnen in die Ferne. Ganz ähnlich wie ihr Körper leicht nach rechts gewendet ist, antwortet das sie hinterfangende Vorhangmotiv; es knüpft an den Kontur des Kopfes an und entwickelt sich schräg von links unten nach rechts oben. Hinter dem Tisch steht ein Tafel(?)-Klavier, auf dem prominent, an die Wand gelehnt, eine Notenmappe aufgestellt ist. Die Dargestellte trägt ein modisches Kleid mit Tuchgürtelung und Rüschenbesatz an Dekolleté und Ärmeln, welches gut vergleichbar ist mit dem *Porträt der Herzogin von Mecklenburg-Strelitz* (Kat. Nr. 5). Hierbei bilden die Falten wohlausgewogene Formzusammenhänge, die das kompositionelle Gesamtbild unterstreichen: Im Bereich des Oberschenkels bildet sich ein horizontaler Faltenwulst, der als Sockelmotiv das Porträt begründet. Ihre linke Konturlinie unterstützen schräge Vertikalfalten sowie der zur Schleife zusammengebundene Gürtel. Vor ihr, das rechte Bein betonend, führt ein Faltenfächer unter den Tisch, der hier mit Bukranien und Efeulaub plastisch verziert ist. Ein Widderkopf befindet sich genau auf der Höhe der Hand, wohingegen die die Tischrundung nachzeichnende Efeuranke die kurvige Biegung ihres rechten Armes aufnimmt und fortsetzt.

Von besonderer kompositioneller und inhaltlicher Bedeutung sind die im Hintergrund auf dem Klavier befindlichen Noten, die in eine Mappe eingelegt sind. Die Mappe trägt auf einem Schild die Aufschrift: „*Quatre Sonate / pour le Clavi[...] Composeis par J. Hr. Schmidt le Peintre 1785*“. Mit dieser Widmung, die den Künstler als Musiker, gar als Komponisten ausweist, entsteht eine besondere Nähe zwischen der Porträtierten und dem Maler, ohne dass diese – beim derzeitigen Kenntnisstand – genauer zu definieren wäre. Interessanterweise erhält Schmidt von den italienischen Wirtsleuten den Spitznamen „Il Musico“<sup>1620</sup> und Marianne Kraus berichtet von seinen musikalischen Fähigkeiten.<sup>1621</sup> Offenbar bezieht sich das Buch, das Charlotte von Kalb in ihrer Rechten hält und mit dem sie sich auch als Schriftstellerin ausweist, durch die kompositionelle Anordnung auch auf die Noten im Hintergrund, so dass gerade an dieser Stelle Musik und Literatur eng zusammengebunden sind. Zieht man ihre besondere, fast lauschende Kopfhaltung hinzu, mit der sich die Porträtierte nach rechts öffnet, dann ist ein enger Zusammenhang verschiedener Künste dargestellt: Musik, Literatur und Malerei sind als Einheit im Porträt aufgefasst und dienen der musischen Charakterisierung der Dargestellten.

Stilistisch gibt es zahlreiche Übereinstimmungen mit dem *Porträt der Herzogin von Mecklenburg-Strelitz* (Kat. Nr. 5), wie beispielsweise der Duktus, das heißt die spezifische Zartheit und Weichheit der Formen, die zurückgestimmte Farbigkeit und die Auffassung des Bildlichtes, das als Modellierungshelle das Inkarnat formt. Bei Charlotte von Kalb verzichtet Schmidt auf eine Nahsicht, jedoch legt er deren Sitz- und Armhaltung ganz ähnlich an, so dass ein in sich verspanntes Formgefüge entsteht, das sich proportional ausgewogen auf das hochrechteckige Bildformat bezieht. Kleinere Schwächen sind jeweils bei der Hand- und Fingerdarstellung festzustellen, die etwas Teigig-Weiches und in sich Verbogenes aufweisen.

---

<sup>1618</sup> Johann Heinrich Schmidt (1749–1829). Wahl/Kippenberg 1932. – Auch in Weimar wurde es im Inventar als solches geführt. Im Inventarbuch von 1886 ist ein Vermerk von Hans Wahl enthalten, der betont „nicht von Tischbein, sondern vom Dresdner Schmidt“. Freundlicher Hinweis von Ernst-Gerhard Güse, ehemals Stiftung Weimarer Klassik.

<sup>1619</sup> So beispielsweise in: AK Schiller 1884, Nr. 101.

<sup>1620</sup> Macco, Autobiographie 1828, S. 8. Freundlicher Hinweis von Gerrit Walczak, Hamburg.

<sup>1621</sup> Siehe das Kapitel: A II. 1 Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

### 13

#### Hektors Abschied

Um 1785-88

Öl auf Leinwand

46,5 x 55 cm

Unsigniert

Unbezeichnet

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Ohne Inv. Nr.

Provenienz: Aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretär Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844); blieb in Familienbesitz: bis 1927 bei Ludwig A. Andr. Schleiermacher, darauf bis 1945 bei seiner Frau Viktoria Alberta Alice Luise Schleiermacher, geb. Becker; bis 1984 im Besitz von Walter Schleiermacher, München; am 20.10.1984 an Werner Karg übergeben, von ihm ans Saarland Museum zur Restaurierung abgegeben.

Bemerkung: Zu Beginn der vorliegenden Arbeit sehr stark beschädigt, mit Fehlstellen, Farbaufstellungen; Restaurierung seit 2000, beschnitten; ehemalige Originalgröße 47,0 x 58,5 cm (freundlicher Hinweis von Frau Dietzen-Seitz, Restauratorin, und Bianka May).

*Briefwechsel Werner Karg und Walter Schleiermacher (im Besitz der Verf.); unpubliziert.*

Das Bild ist eines der frühesten römischen Werke von Schmidt, wenn nicht gar das früheste. Das aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844) stammende Gemälde ist erst in den 1980er Jahren durch einen Nachfahren über Werner Karg an das Saarland Museum in Saarbrücken übergeben worden und war in sehr desolatem Zustand. 2000 wurde mit der Restaurierung begonnen.<sup>1622</sup> Unter dem Eindruck von Jacques-Louis Davids *Serment des Horaces* entstand Schmidts *Hektors Abschied* unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom, die neuen bildgestalterischen Prinzipien aufnehmend. Zu vermuten ist, dass es sich hierbei um die kleinere Fassung eines größeren Werkes oder eine vorbereitende Fassung für ein großformatiges Gemälde handelt.<sup>1623</sup> Schmidt beschäftigte sich mit dem Thema des Abschieds ein weiteres Mal, so weiß Aloys Ludwig Hirt von einer heute verschollenen Skizze des *Abschied Jasons* (**Kat. Nr. 137**) zu berichten<sup>1624</sup>, welche zwischen 1785 und 1787 entstanden ist.

Im sechsten Gesang der Ilias sendet der Seher Helenos Hektor während des Kampfes nach Troja, um seine Mutter Hekabe und die trojanischen Frauen zum Tempel der Athena zu führen, damit sie die Göttin gnädig stimmen. Die Abschiedsszene von Hektor und seiner Frau Andromache findet in Begleitung der Amme und ihres kleinen Sohnes Skamandrios respektive Astyanax am Skäischen Tor statt, wo Andromache Hektor anfleht, in Troja zu bleiben. Hektor selbst kündigt in seiner Rede den eigenen Tod und den Untergang Trojas an.<sup>1625</sup> Nachdem Hektor mit Hilfe Apollons Patroklos tötete, verstärkt sich der Zorn Achills. Im 22. Gesang der Ilias fleht Priamos schließlich Hektor an, nicht mit Achill zu kämpfen, denn auch er weiß über den schicksalhaften Ausgang. Es kommt zum Zweikampf, bei dem Achill Hektor töten wird. In unersättlichem Rachedurst schleift Achill schließlich den toten

<sup>1622</sup> Anfänglich durch Bianka May, fortgeführt durch Dörte Glatte. Die Restaurierung ist nicht abgeschlossen.

<sup>1623</sup> Vergleichbar ist etwa die erhaltene kleinformatige Fassung des Gemäldes *Der Tod des Marc Anton*, (**Abb. 9**) (Öl auf Papier, 47 x 64 cm, Dauerleihgabe des Historischen Vereins für die Saargegend e. V., Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung) von Schmidts Künstlerfreund Johann Caspar Pitz.

<sup>1624</sup> Hirt 1787 (1979), S. 333; Hirt 1787 (2004), S. 324.

<sup>1625</sup> „Sein wird der Tag, wo einst zugrunde geht die heilige Ilios / Und Priamos und das Volk des lanzenguten Priamos.“ Ilias, Vers 448.

Körper am Streitwagen mehrfach um das Grab seines Freundes Patroklos. Am Ende der Ilias erbittet Priamos von Achill die Freigabe der Leiche Hektors, die in einem Leichenzug nach Troja zurückkehrt. Schmidt schuf 1785 in Mannheim ein heute verschollenes Gemälde, den *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**) darstellend, das durch eine Druckgrafik überliefert ist (**Kat. Nr. 157.a-b**). Ob und inwieweit er einen Gemälde-Zyklus zur Ilias erstellen wollte, muss offenbleiben.

Im querrrechteckigen Format entfaltet Schmidt auf einer schmalen Raumbühne, die an David'sche Raumkompositionen denken lässt, eine vielfigurige Szenerie, in deren Zentrum die Abschiednahme Hektors von seiner Familie dargestellt ist. Die Figurenkomposition folgt einem parataktischen Prinzip, das heißt, die einzelnen Bildelemente sind neben- und hintereinander gereiht.<sup>1626</sup> Der abschiednehmende Protagonist ist neben seiner raumgreifenden Gestik und seiner bildbestimmenden Verortung als Bezugsinstanz für alle weiteren Personen, die sich durch Anordnung, Körperhaltung und Gestik ausschließlich auf Hektor beziehen, auch farbgestalterisch akzentuiert, da er den intensivsten Rotwert im Mantel aufweist.<sup>1627</sup> Ausgehend von den am linken Bildrand situierten bärtigen, männlichen Figuren – beide ins Dunkel gehüllt, die vordere in auffallend statuarischer Haltung –, leitet die Figurenparataxe in einer halbkreisförmigen Anordnung zu Priamos, Hektor und Andromache. Priamos sitzt auf einer schräg stehenden Kline links im Bild, die von einem Vorhang hinterfangen ist. Der Protagonist ergreift das Handgelenk seines greisen Vaters bei gleichzeitiger Zuwendung zu seiner Frau. Andromache wiederum ist nah an ihn herangetreten, berührt ihn zärtlich und blickt abschiednehmend in der Gewissheit, dass es auch ihr letzter Abschied ist, zu Hektor auf. Als die Nahestehendste im familialen Verband ist sie in enger körperlicher Disposition zu Hektor platziert und zudem durch das hellfarbigste Gewand und Inkarnat akzentuiert. Rechts von Andromache ist eine Gruppe von trauernden Frauen situiert. Die als Rückenfigur gegebene Amme<sup>1628</sup> hält – von den Augen des Betrachters nicht einsehbar – den gemeinsamen Sohn Astyanax in ihren Armen, dahinter Cassandra, die mit erhobenen Armen prophetisch das kommende Schicksal beklagt. Neben dieser wiederum ist ein knabenhafter Diener am rechten Bildrand verortet, der die Kriegswerkzeuge Hektors, Helm und Lanze, bereithält und der die Figurenparataxe in der Nähe des Portals – aus dem Hektor heraustreten wird – abschließt.

Betrachtet man die Hauptgruppe (die Hektor-Priamos-Andromache-Gruppe) näher, so ist ihr eine Gleichzeitigkeit immanent, die aber einen Handlungszusammenhang vermissen lässt. Der auf der Kline sitzende greise Priamos – mit einem Gewandtuch bekleidet, in Anlehnung an die römische Toga – wird durch den abgeschwächten Farbklang und seine Sitzposition im Verhältnis zur aktiven, aufrechten Körperhaltung von Hektor charakterisiert: So verweisen beide Elemente auf seine nachlassende Lebenskraft und sein ‚verblassendes‘ Herrschertum. Auf sein hohes Alter und seine gesellschaftliche Position sind zudem – in Anknüpfung an Elemente der antiken Herrscherikonografie – der lange weiße Bart, die leicht eingesunkene Sitzhaltung sowie die wenigen herrscherlichen Insignien zu beziehen, wie der geknotete Vorhang und der Fußschemel, die sinnfällig seinen ‚Machtverlust‘ widerspiegeln. Noch hat er seinen Fuß auf dem hoheitsvollen Suppedaneum aufgestellt, wohingegen sein rechter – entgegen der Tradition – auf dem blanken Boden aufsteht und somit den Verlust herrscherlicher Erhebung antizipiert. Zudem hält er eher kraftlos – bei gleichzeitiger ‚unmotivierter‘ Muskelanspannung – seine abschiedgebende Hand Hektor hin respektive Hektor greift aktiv nach derjenigen des Vaters. Diese Verbindung der beiden rechten Hände ist als Machtübernahmegestus (im Gegensatz zum Machtübergabegestus) zu deuten, der den Altersaspekt mit einschließt, den Antagonismus aus *vita*

<sup>1626</sup> Die Figurenparataxe erfährt in Schmidts *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) von um 1791 ihren Höhepunkt. Siehe ausführlich AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007.

<sup>1627</sup> Siehe das Kapitel: B IV 3.1 Die Vierfarbgestaltung am Beispiel von Schmidts Hektors Abschied und die Vorbildlichkeit Jacques-Louis Davids.

<sup>1628</sup> So heißt es in der Ilias: „und die Amme trägt ihr den Knaben“. Homer, Ilias, 6, 389. – „Die [Andromache] kam ihm da entgegen, und mit ihr ging die Wärterin / Und trug im Bausch den Knaben, den munteren [...]“ Homer Ilias, 6, 499f.

*activa* und *vita passiva* im Sinne einer Fortschreibung von herrscherlicher Macht.<sup>1629</sup> Über die Bewegungslinie von schwachem Arm des Priamos (Tiefpunkt), kraftvoller Rechter Hektors und nach oben in die Ferneweisendem linken Arm ist der kommende ‚Weg‘ Hektors auch formkompositorisch antizipiert.<sup>1630</sup> Zudem wird dieser Zeigegestus von der dahinterliegenden verschatteten Nischenkalotte gloriolenhaft eingefasst und zugleich von den unterschiedlichen Klageaffekten der Frauenfiguren begleitend kommentiert.

Hingegen bildet die Umarmung Hektors durch Andromache – laut Ilias trat diese „dicht zu ihm heran, Tränen vergießend“ (VI, 405) – den am stärksten emotionalisierten Zug, der fast ausschließlich von Andromache ausgeht. Das aktive Greifen Hektors nach der Hand seines Vaters erfährt eine höhere Bewertung als die mit seinem Haupt zuwendende Geste zu Andromache. Derweisende Gestus seiner linken Hand unterstreicht ‚erklärend‘ die Pflicht, in den Kampf zu ziehen und das Unabdingbare, das ihm bevorsteht, durchzuführen. Die Ursprungsfamilie wird hier über die eigene ‚neue‘ Familie gestellt, eine familiäre Bewertung, die in der Pflicht zum Vaterland gründet. Dies wird zudem durch die Amme unterstrichen, die einen strengen vertikalen Akzent einbringt. Ihre fast stoische Ruhe (geschlossener Kontur, Vertikalität) ist im Unterschied zur im Affekt begriffenen, bewegteren Verabschiedung der Andromache eine gefasstere Abschiednahme, die inhaltlich mit dem von ihr verborgenen Sohn Hektors in Zusammenhang steht. Astyanax, zur neuen Familie gehörend, ist nur ‚erahntbar‘. Nicht nur der familiäre Kontext begründet dieses, sondern sein ‚Verbergen‘ weist auf sein kommendes Schicksal hin: Wie sein Vater wird auch er Opfer des Krieges werden.

Ingesamt verkörpern die Gesten der Frauengestalten unterschiedliche Leidens-, Klage- und Traueraffekte, die den Ausgang vorwegnehmen. Die von der Nische eingefasste statische Frauengestalt, die auch farbgestalterisch von allen Figuren differenziert ist, da sie das Ockerbraun des Grundes in der Gewandfarbigkeit aufnimmt, verkörpert den in sich gekehrten Trauertypus. Cassandra hingegen, von der Amme überschnitten, verweist mit im Traueraffekt erhobenen Händen prophetisch-klagend in die Zukunft.<sup>1631</sup> Sie trägt als einzige den Kopfschleier. Zudem ‚verlängert‘ Cassandra formal das Türgewände, ja ‚ersetzt‘ es beinahe, und trägt karyatidengleich den über ihr ansetzenden Portalbogen, das heißt sie konstituiert *in persona* den sich anschließenden Ausblick in die nahe Zukunft, der sich im fernräumlichen Ausblick manifestiert, aus dem Hektor nicht mehr lebend zurückkehren wird. Das sich in die Ferne öffnende Rundbogenportal markiert die Realisierung des In-den-Kampf-Ziehens, welches der Knabe, der Hektors Kriegswerkzeuge bereit hält, unterstreicht. Hektors Heraustreten aus dem Familienkreis kann erst nach der Entgegennahme von Helm und Lanze geschehen. Gewissermaßen als Analepse ist der Aspekt des Zukünftigen durch die beiden im Dunkel befindlichen Figuren am vorderen Bildrand links manifest. Gemeinsam mit dem Portalbogen rahmen sie quasi die Figurengruppe, implizieren schon als Bildanhebung den prodigialen Gehalt, das Schicksalhafte und den unvermeidlichen Ausgang. Hinzu kommt, dass aufgrund der schräggestellten Kline und dem sie

<sup>1629</sup> Der Handgriff, mit dem sich Hektor von seinem Vater verabschiedet, ist ikonografisch mit dem Terminus „Griff ans Handgelenk“ in Beziehung zu setzen. Walter Loeschcke definiert diesen Griff als Polarisierung von aktiver Hand, die ans Handgelenk greift, und passiver Hand, die ergriffen wird und schlaff in der aktiven Hand liegt. Dieses manus-aktiva-manus-passiva-Verhältnis ist ebenfalls durch die unterschiedliche Körperhaltung der beiden Personen prononciert. Die aktive Hand fordert einen stehenden oder schreitenden Körpertypus, die passive hingegen einen sitzenden. Loeschcke leitet dieses Motiv aus vorchristlicher Zeit ab und verweist auf dessen Allgemeingültigkeit als „Handlung oder Geste“. In der griechischen Antike ist die Darstellung in Szenen des „täglichen Lebens, des Kampfes und des Sports, des Tanzes, der Liebe“ gegenwärtig. In der christlichen Tradition findet sie vor allem bei Anastasis-Darstellungen Verwendung. Loeschcke 1965, S. 46f.

<sup>1630</sup> Auch die Farbgestaltung übernimmt einen entscheidenden Anteil bei der Charakterisierung des Vater-Sohn-Verhältnisses und des kommenden ‚Wegs‘. Siehe das Kapitel: B IV 3.1 Die Vierfarbgestaltung am Beispiel von Schmidts Hektors Abschied und die Vorbildlichkeit Jacques-Louis Davids.

<sup>1631</sup> Heinz Demisch bezieht diesen Klagegestus, der in den antiken und christlichen Trauerkontext einzuordnen ist, auf die Totenklage (threnos). Die Totenklage, die nicht nur den eigenen Schmerz über den Verstorbenen verdeutlicht, sondern auch ein Totenlob zum Ausdruck bringen soll. Siehe Demisch 1984, S. 264.

hinterfangenden Vorhangmotiv der Raum links hermetisch abgeschlossen ist, dem antipodisch die Raumöffnung rechts antwortet – es ist nur eine Richtung möglich. Die einleitende Dunkelzone vorne links, die zudem von einem prodigialen Zeigeschatten erfasst ist<sup>1632</sup>, antizipiert ebenfalls den schicksalhaften Ausgang.

Hektors statuarisch-skulpturale und kriegsheldenhafte Körperauffassung sowie die Umarmungsgeste von Andromache lassen darauf schließen, dass ein antikes Vorbild zugrunde liegt. Eine ganz ähnliche Figurenkonstellation entwarf Christoph Heinrich Kniep (1755–1825) mit der Bacchus-Ariadne-Gruppe in seiner *Ideallandschaft mit Bacchus und Ariadne*<sup>1633</sup> (**Abb. 43 und Abb. 43 Detail**) von 1790. Andromache steht in fast identischer Haltung wie Ariadne an Bacchus gelehnt, jedoch ist der Umarmungsgestus Andromaches aufgrund der engeren Körperbeziehung stärker emotionalisiert.<sup>1634</sup> Auch Hektor ist in seiner Körperdisposition gut vergleichbar mit derjenigen von Bacchus, wenngleich die Armhaltungen leicht variiert sind. Georg Striehl bringt die Gruppe des Kniep'schen Bildes mit der *Amor und Psyche*-Gruppe in den Musei Capitolini in Rom in Verbindung, wobei es näherliegt, dass Schmidt und Kniep sich auf die *Gruppe von Mann und Frau als Mars und Venus*<sup>1635</sup> (**Abb. 44**) in seitenverkehrter Anordnung beziehen. Die ikonografischen Wurzeln des sitzenden Alten dürften sowohl im antiken Philosophenporträt als auch bei antiken Vasendarstellungen – hier unter anderem bei den attischen schwarzfigurigen Vasen – zu suchen sein.<sup>1636</sup> Mit der dunklen prodigialen Gestalt links zitiert Schmidt zudem die Paulusfigur aus Raffaels *Heiliger Cäcilie*<sup>1637</sup>, die durch Stichreproduktionen eine große Verbreitung erlangte.<sup>1638</sup> Im Vergleich mit dem Stich von Gaetano Gandolfi von 1760<sup>1639</sup> steigert Schmidt das Moment des Statuarischen. Neben dem Dunkelheitsaspekt der großdimensionierten Randfigur verleiht Schmidt der Gesamterscheinung des Bildes durch die säulenhaft-statuarische Haltung, das ins tiefe Schwarz gebrochene Indigo des Gewandes und den Griff an den Bart im Gestus des Nachdenkens der Figur eine reflexive Grundhaltung. Die gefasste, ruhige Haltung lässt zudem eine gewisse Form der *Contemplatio* gewahr werden: Diese Person bildet durch ihre eigene Dunkelheit und die von ihr ausgehende Dunkelzone eine geradezu antipodische Figur zu Hektor, denn dieser wird durch die Lichtfokussierung ins helle Licht gerückt. Schmidt greift somit nicht nur auf antike, sondern auch auf Renaissancevorlagen zurück.

Schmidt wählt mit seinem *Abschied Hektors* ein Bildthema, das Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war. Betrachtet man die einzelnen Fassungen vom Abschied Hektors, so fällt auf, dass die meisten Künstler sich auf das Wesentliche konzentrieren: die Vierergruppe bestehend aus Hektor, Andromache, Astyanax und der Dienerin. Angefangen mit Angelika Kauffmanns Darstellung

<sup>1632</sup> Siehe das Kapitel: A III Farb- und Lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

<sup>1633</sup> Auch eine späte Zeichnung von Jacques-Louis David geht wohl auf die gleiche Figurengruppe zurück. 13,3 x 19,8 cm, Rouen, Musée des Beaux Arts.

<sup>1634</sup> Georg Striehl betont: „Entlehnt wurde die Art der Gewandung und die Rückenlinie der Psyche. Kopf, Kopfhaltung und Beinstellung sind stark abgewandelt. Der Kopf zeigt im Gegensatz zum Vorbild die von Kniep bevorzugte typische Frisur mit Haarknoten und als weitere charakteristische Veränderung das griechische Profil.“ Striehl 1998, S. 170.

<sup>1635</sup> Die Gruppe wurde 1749 in Isola Sacra bei Ostia gefunden.

<sup>1636</sup> Nach Angela Bernadette Spieß ist der Typus des greisen sitzenden Alten in der attische, schwarzfigurigen Vasenmalerei als „bärtiger Mantelmann“ zu bezeichnen. „Der bärtige Mantelmann wird als alt und kriegserfahren bezeichnet. Er verkörpert die frühere, ehemals wehrpflichtige Altersklasse, die sich im Kampf bereits tapfer geschlagen hat. Dem Krieger werden damit Ruhm und Arete dieser Generation vor Augen geführt, der es nachzueifern galt.“ Der Ruhm des Vaters übertrug sich bei den Griechen automatisch auf die Nachkommen, so dass diese sich zur Bewahrung und Pflege des väterlichen Ruhmes verpflichteten. Spieß 1992, S. 124-126. – Der „bärtige Mantelmann“ auf attisch schwarzfigurigen Vasen wird als zum Haus gehörig dargestellt. Er wird so zum Vertreter der Zurückbleibenden. Ebd., S. 45.

<sup>1637</sup> 238 x 150 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

<sup>1638</sup> Anton Raphael Mengs und Carl Ludwig Fernow empfahlen beispielsweise eine eindringliche Beschäftigung mit Raffael. In seinen Römischen Studien betont Fernow ausdrücklich, dass Raphaels Malerei den „ersten Rang unter den Werken der neueren Malerei“ erhält. Fernow 1806, S. 236.

<sup>1639</sup> Bologna, Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio.



über Benjamin West<sup>1640</sup> und John Flaxman<sup>1641</sup> ist diese Konzentration vor allem um 1800 im Kontext der Weimarer Preisaufgaben<sup>1642</sup> und auch nach 1800 festzustellen, so unter anderem bei Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Fassung von 1812.<sup>1643</sup> Eine vielfigurige Darstellung des Themas hingegen, wie Schmidts sie zeigt, ist im 18. Jahrhundert vergleichsweise selten. Vorbildlich für diese Vielfigurigkeit mögen für Schmidt Antonio Cavalluccis (**Abb. 45**) wie auch Gavin Hamiltons (**Abb. 46**) Versionen sein. Nicht auszuschließen ist, dass Schmidt Cavalluccis Gemälde *Il commiato di Ettore da Andromaca (Incontro di Ettore e Andromaca alle Porte Scee)* (**Abb. 45**) gesehen hat, das 1773 den zweiten Preis des Wettbewerbs an der Accademia di San Luca in Rom erhielt<sup>1644</sup> und dort auch aufbewahrt wurde. Zwar verlegt Cavallucci seine Darstellung der Ilias entsprechend ins Freie, aber es findet sich neben der erhöhten Figurenanzahl eine ganz ähnliche Portalöffnung wie bei Schmidt. Auch die im Profil gegebene Assistenzfigur – vom Bildrand angeschnitten – ist vergleichbar im Bild situiert, wie der die Kriegswerkzeuge Hektors anreichende Knabe rechts. Auch Gavin Hamiltons Version des Abschieds (**Abb. 46**) von 1775 zeigt eine vielfigurige Darstellung, bei der die Anwesenden wie bei Schmidt in unterschiedlichen Stadien der Trauer und Klage das kommende Schicksal antizipieren. Zudem sind bei Cavallucci und bei Hamilton am linken Bildrand Rückenfiguren gegeben – die einleitende respektive abgrenzende Funktion besitzen –, die in ihrer Funktion den beiden Bärtigen bei Schmidt vergleichbar sind und sich ebenfalls aus einer dunklen Zone links unten aufbauen. Beide Fassungen, Cavalluccis und Hamiltons, rücken jedoch den Abschied Hektors von Andromache und seinem Sohn Astyanax ins Zentrum und verorten die Dienerin in der Gruppe. Die weiteren Figuren gruppieren sich dort um die Hauptszene; Priamos beispielsweise ist bei beiden Variationen zwar anwesend, jedoch als Hintergrundfigur gegeben.<sup>1645</sup>

Ungewöhnlich ist Schmidts Version auch dahingehend, dass er die Abschiednahme Hektors von seinem Vater Priamos und seiner Frau Andromache im Kreis der weiteren Familienmitglieder zeigt. Damit entfernt er sich nicht nur von der literarischen Vorlage, indem er die Szene in den Innenraum verlegt, sondern gerade durch den doppelten Abschied gibt er einen Bewertungsmaßstab vor, der in der Höherstufung des Abschieds von seinem Vater gipfelt. Auch in anderer Hinsicht unterscheidet sich Schmidts Version von den benannten Abschiedsszenen: denn überall dort ist Astyanax prominent im Bild, oftmals vom Licht erfasst (so bei Hamilton und Cavallucci), und fungiert noch als Hoffnungsträger oder aber das Moment des Erschreckens vor dem Vater gelangt zur Darstellung.<sup>1646</sup> Bei Schmidt hingegen ist er vor den Augen des Betrachters verborgen; die Amme als Rückenfigur hält den Sohn in ihrem Gewandbausch ‚versteckt‘. Er fungiert bei Schmidt nicht mehr als Hoffnungsträger, er ist ex negativo im Bild.

<sup>1640</sup> Angelika Kauffmann, 1768, Öl auf Leinwand, 134 x 176 cm, Saltram, The Morley Collection (The National Trust), Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 170, Kat. Nr. 58; Benjamin West (1738-1820), *The Fight of Astyanax (Hektor taking Leave of Andromache)*, 1797, Pencil, pen and ink, watercolor and body-color on brown paper, 12,5 x 18 in, Malibu, Paul Getty Museum, California. Abb. in: Werkverzeichnis West 1986, S. 133, Kat. Nr. 165.

<sup>1641</sup> John Flaxman, *L'addio di Ettore e Andromaca*, aquaforte di Tommaso Piroli, 1793, Abb. in: AK Kauffmann e Roma 1998, S. XXVII, Abb. 19.

<sup>1642</sup> So etwa Johann August Nahl (1752-1825), *Hektors Abschied von Andromache*, 1800, Feder über Spuren von Blei und Pinsel, 45,1 x 63,1 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Abb. in: Scheidig 1966, Tafelteil o. S., Abb. 7. Veit Hans Schnorr von Carolsfeld (1764-1841), *Hektors Abschied von Andromache*, 1800, 47,7 x 37,7 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Kupferstichkabinett, Abb. in: AK Homer in der Kunst 1999, S. 127, Kat. Nr. IV. 26. – Ferdinand Hartmann (1774-1842), *Hektors Abschied von Andromache*, 1800, Öl auf Eichenholz, 71 x 59 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Abb. in: AK Homer in der Kunst 1999, S. 126, Kat. Nr. IV. 25, Abb. Farbt. IV. 25. – Heinrich Christoph Kolbe (1771-1836), *Hektors Abschied von Andromache*, 1800, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Braun, Weißhörungen auf Papier, 58,4 x 45 cm, Weimar, Kunstsammlungen Weimar, Abb. in: AK Homer in der Kunst 1999, S. 125, Kat. Nr. IV. 24.

<sup>1643</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Hektors Abschied von Andromache*, 1812, Öl auf Leinwand, 272 x 228 cm, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Abb. in: AK Homer-Zimmer 1994, S. 43, Kat. Nr. 6.

<sup>1644</sup> AK Kauffmann e Roma 1998, S. 87.

<sup>1645</sup> Während er bei Cavallucci im Hintergrund zwischen Hektor und Andromache situiert ist, tritt er bei Hamilton wehklagend, die Götter anrufend, am rechten Bildrand in Erscheinung.

<sup>1646</sup> So z. B. bei Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Hektors Abschied von Andromache*, 1812, Öl auf Leinwand, 272 x 228 cm, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Abb. in: AK Homer-Zimmer 1994, S. 43, Kat. Nr. 6.

Neben den genannten ikonografischen Vorlagen und thematischen Vergleichsbeispielen ist Schmidts *Abschied Hektors* von Davids *Le Serment des Horaces* (Abb. 19) beeinflusst. Nicht nur die bühnenartige Raumkonzeption und die Trennung zwischen männlichen und weiblichen Figuren<sup>1647</sup>, sondern insbesondere auch die Farbgestaltung im Aufgreifen der antiken Vierfarbmalerie<sup>1648</sup> nehmen Bezug auf David, ja paraphrasieren diesen.

Grundtenor bei Davids *Serment* und Schmidts *Hektor* – und das geht über die formalen Zitate hinaus – ist auf inhaltlicher Ebene die Manifestation der Willensstärke: denn als *exemplum virtutis* entscheiden sich die Helden für das Vaterland und opfern hierfür ihr familiales Glück.<sup>1649</sup> Auch die Frauen sind in ihren trauernden und klagenden Regungen beispielhaft. Sie sind diejenigen, die der Entscheidung der Männer ausgeliefert sind. Der Held trägt den tragischen Konflikt zwischen Familie und Vaterland in sich, genau deshalb gelangen auch die Frauen auf die „öffentliche Bühne“<sup>1650</sup> – auch im übertragenen Sinne. Bei David zeichnen sie sich durch eine beinahe ohnmächtige Trauer aus, bei Schmidt sind die unterschiedlichen Formen der Trauer und des Abschieds bis hin zu einer schon pathetischen Klage differenziert. Wie die jungen Horaces, so ist auch Hektor willensstark, in den Kampf zu ziehen, die Frauen hingegen sind in der dargestellten Polarisierung Opfer des Geschehens; sie sind von Schmerz, Trauer und Gefühlen sozusagen ‚übermannt‘. Durch die Frauenfiguren wird aber erst das Ausmaß deutlich, ihr Klagen antizipiert nachhaltig den kommenden Tod Hektors und die inhärente Tragik des Geschehens.

Auch wenn die Frauengestalten im Vergleich zu Davids Frauen zurückhaltender und statischer sind, vermögen sie auch hier das emotional tiefgreifende Geschehen dem Betrachter zu vermitteln und sind in dem „zeitgenössischen polaren Geschlechterentwurf“<sup>1651</sup> gänzlich verhaftet, der im Gemälde eine Polarisierung von lebendem Held und trauernden Frauen übernimmt. Dieses Rollenverständnis ist in geistesgeschichtlichen Quellen vorbereitet und ist, wie Ellen Spickernagel bemerkt, über die Antikendeutung (Winckelmann) und die gattungstheoretische Grundlage (Diderot) weitergeführt worden.<sup>1652</sup> „Die den Männern abverlangte Bereitschaft zum Tod im Dienst des Staates und Vaterlandes musste mit vielfältigen Bewältigungsstrategien gekoppelt werden. Ihr Erfolg hing entscheidend von der Einwilligung der Frau in die Aufgabe des Trauerns und Gedenkens ab. Ihre familiäre Rolle und ihr empfindsamer Geschlechtscharakter prädestinierten sie hierfür.“<sup>1653</sup> Hiermit einher geht, so Ellen Spickernagel, im 18. Jahrhundert eine „Nobilitierung“ der Frau: „Sie stellt die neue, die bürgerliche Heldin dar, deren Rang aus der Stärke in der Trauer resultiert. Sie tritt aus der häuslich-privaten Sphäre heraus, ihr kommt, wie dem Helden, ein öffentlicher Raum zu, in dem ihre Trauer als bedeutsames Ereignis zelebriert wird. [...] Die öffentlich-politischen Handlungen und Funktionen des Mannes, die heroischen Taten mit ihren häufig leidvollen Konsequenzen sind nur möglich im

<sup>1647</sup> Ausgenommen der Knabe am rechten Bildrand. Diese Trennung hatte vor David schon Gavin Hamilton eingesetzt. Sie geht letztlich auf Poussins Tod des Germanicus zurück. *Der Tod des Germanicus*, 1628, Öl auf Leinwand, 146 x 195 cm, Minneapolis, Institute of Arts, Abb. in: Wright 1989, S. 25, Kat. Nr. 26.

<sup>1648</sup> Siehe das Kapitel: B IV 3.1 Die Vierfarbgestaltung am Beispiel von Schmidts Hektors Abschied und die Vorbildlichkeit Jacques-Louis Davids.

<sup>1649</sup> Bei Schmidt ist die Willensstärke im Verhältnis zu David etwas gemildert. Parataktisch und additiv sucht er hier noch nach seinen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

<sup>1650</sup> Spickernagel 1989, S. 321.

<sup>1651</sup> Ebd., S. 311.

<sup>1652</sup> Siehe den grundlegenden Aufsatz von Spickernagel 1989. – Ellen Spickernagel konstatiert anhand von Winckelmanns Beschreibungen des Laokoons und der Niobe, dass diese „als Ideale eines geschlechtsspezifischen Umgangs mit Affekten“ von Winckelmann gedeutet wurden. Die gattungstheoretische Grundlage bildet Denis Diderot, der die Position und Funktion der trauernden Frau sowohl im Historienbild als auch im Genrebild in seinem Salon von 1765 an Hand zweier Gemälde darstellt: für das Historienbild bespricht Diderot *Artemisia am Grabmal des Mausolos* von Deshay und für das Genrebild *Die Bestrafung des schlechten Sohnes* (1765, Federzeichnung, laviert, Lille, Musée des Beaux-Arts, Abb. in: Spickernagel 1989, S. 316) von Greuze, die beide lediglich als Studie ausgeführt waren. Ausführlich hierzu Spickernagel 1989.

<sup>1653</sup> Ebd., S. 308.

Bewusstsein der von Frauen geleisteten Trauerarbeit. Während der Held den Zwiespalt zwischen familiären und allgemeinen Interessen zugunsten der letzteren lösen muß, trägt die Heldin ungeteilt das ganze Leid.“<sup>1654</sup> Ursula Hilberath geht einen Schritt weiter und begründet durch den „synthetische[n], auf Geschlechtsrollen basierende[n] Gesellschaftsentwurf“ den utopischen Gehalt bei Davids *Serment*: „Obwohl beide Geschlechter ihren moralischen Verpflichtungen nachkommen, wird Unglück und Zerrüttung über die Familie hineinbrechen. David stellte seine männlichen Helden bewusst in der Gegenüberstellung mit den trauernden Frauen dem Diskurs der Betrachtenden zur Disposition. Während die Frauen das Bewahrenswerte verkörpern, den moralischen Maßstab, an dem das Ethos der Männer gemessen werden sollte, unterbreitete er den Betrachtenden mit den schwörenden Männern – für ein zukünftiges Gesellschaftsmodell – moralisch Bedenkenswertes. [...] Die Reflexion und das Empfinden für die Tragik der Verhältnisse und die Unzulänglichkeit der Modelle wurden von den Betrachtenden überantwortet, die sich die Moral, das heißt: eine über die gezeigten Missstände hinausgehende, sich daran moralisch fortschreitend entwickelnde moralische Verbesserung anhand des Gemäldes zu erarbeiten hatten.“<sup>1655</sup>

## 14

### Perikles an der Leiche seines Sohnes

1788

Öl auf Leinwand

150,5 x 200,5 cm

Unsigniert

Nachträglich unten links signiert „J L. David 1807“

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Inv. Nr. 1089

Provenienz: Im römischen Atelier 1788 gemeinsam mit den Gemälden von Johann Caspar Pitz (1756–1794) ausgestellt; ehemals Hessisches Museum Darmstadt; am 30. Juni 1868 als David-Gemälde aus den Mitteln des Kölnischen Kunstvereins „von dem Düsseldorfer Kunsthändler Leopold Conzen gekauft, der es von einem Generaldirektor Brewer-Wiesbaden erworben haben will“ (Brief von Götz Czymmek am 14.06.1982 an Karl-Friedrich Hahn, Reichenbach, Bildakte, Wallraf-Richartz-Museum, Köln), seitdem im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

Bemerkung: Nachdem das Gemälde nachträglich von anderer Hand wohl aus Gründen der Preispolitik als David-Gemälde erworben wurde, wurde es als solches in den Katalogen des Wallraf-Richartz-Museums (auch bei Niessen 1888; Salmony 1924; Becker 1925; Secker 1927; Hauteccour 1954) aufgenommen. 1959 wies man es einem unbekannten Nachfolger Davids zu (Kat. Wallraf-Richartz 1959). In der Schmidt-Forschung war das Gemälde nur aus der Literatur bekannt (Ausstellungsbesprechung von Aloys Ludwig Hirt. Hirt 1789; Noack 1907; Lohmeyer 1956; Rave 1960; Karg 1968; Karg 1984; Zimmer 1998), galt aber als verschollen. 1971 versuchte Wolfgang Becker eine vorsichtige Zuweisung an Schmidt (Becker 1971), die aber in der nachfolgenden Schmidt-Literatur keinen Niederschlag fand. Erst 1989 schloss sich Rainer Schoch dieser Zuschreibung im Ausstellungskatalog *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit* an mit der Begründung, dass Schmidt „der einzige deutsche Maler“ sei, „der dieses Thema 1788 nachweislich behandelte“ (AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 465). Pierre Rosenberg ordnet es noch 2005 in seinem Gesamtverzeichnis französischer Werke „der belgischen Schule um 1800“ zu (Kat. Gesamtverzeichnis Französische Gemälde 2005, S. 236, Kat. Nr. 1444). Bei Ingrid Sattel Bernardini gilt es 2006 noch als verschollen (Sattel Bernardini 2006, S. 73).

<sup>1654</sup> Ebd., S. 312f.

<sup>1655</sup> Hilberath 1993, S. 320.

Mindesten zweimal restauriert; zunächst vor dem Verkauf an das Wallraf-Richartz-Museum; dann nochmals 1957 von Wolfgang Hahn „entstaubt und gefirnist“ (Bildakte Wallraf-Richartz-Museum, Köln).

*Hirt 1787 (1979), S. 334; Hirt 1787 (2004), S. 324; Hirt 1789, S. 86-90; Füssli 1810, Bd. 2, S. 1513; Meyer 1851, S. 1079; Nagler 1835-1852, S. 322; Kat. Wallraf-Richartz 1869, S. 184f., Kat. Nr. 941; Kat. Wallraf-Richartz 1873, S. 196-198, Kat. Nr. 941; Kat. Wallraf-Richartz 1875, S. 193f., Kat. Nr. 941; Kat. Wallraf-Richartz 1877, S. 114f., Kat. Nr. 941; Seubert 1879, S. 253; Kat. Wallraf-Richartz 1883, S. 117f., Kat. Nr. 941; Niessen 1888, S. 205f., Kat. Nr. 941; Kat. Wallraf-Richartz 1888, S. 157f., Kat. Nr. 941; Boettischer 1891-1901 (1941), Bd. I,1, S. 207, Kat. Nr. 8; Kat. Wallraf-Richartz 1902, S. 135, Kat. Nr. 586; Wallraf-Richartz, Führer, 1902, S. 180, Kat. Nr. 586; Kat. Wallraf-Richartz 1903, S. 135, Kat. Nr. 586; Kat. Wallraf-Richartz 1905, S. 135, Kat. Nr. 586; Wallraf-Richartz, Führer, 1905, S. 180, Kat. Nr. 586; Noack 1907, S. 419; Kat. Wallraf-Richartz 1910, S. 191, Kat. Nr. 586; Kat. Wallraf-Richartz 1914, S. 208f., Kat. Nr. 586; Salmony 1924, S. 2; Becker 1925, S. 9-11; Secker 1927, S. 72f., Abb. ebd.; Wallraf-Richartz 1936, S. 45, Kat. Nr. 1098; Wallraf-Richartz 1938, S. 41, Kat. Nr. 1098; Wallraf-Richartz 1941, S. 165, Kat. Nr. 1098, Abb. ebd.; Lohmeyer 1951, S. 51, 59; Hautecoeur 1954, S. 226; Lohmeyer 1956, S. 17f.; Wallraf-Richartz 1957, S. 56, Kat. Nr. 1098; Kat. Wallraf-Richartz 1959, S. 49, Kat. Nr. 1098; Rave 1960, S. 122; Kat. Wallraf-Richartz 1964, S. 35, Kat. Nr. 1098, Abb. S. 167; Karg 1968; Becker 1971, S. 48; Feldenkingen 1978, Abb. S. 227, N. 13; Karg 1984, S. 94f., 113; AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 465, Kat. Nr. 371, Abb. S. 466; Zimmer 1998, S. 124; Kat. Gesamtverzeichnis Französische Gemälde 2005, S. 236, Kat. Nr. 1444, Abb. S. 237; [www.bildindex.de/bilder/koeln\\_1407057c.jpg](http://www.bildindex.de/bilder/koeln_1407057c.jpg) Farbab. (Stand 4. August 2006) (die Abb. hat nichts mit der Originalfarbigkeit gemein); Sattel Bernardini 2006, S. 73f.*

„Herr Schmid wählte einen rührenden Zug in dem Charakter des Perikles, den Plutarch in dem Leben dieses grossen Staatsmannes erzählt, zum Gegenstand seines Gemäldes. Als in den ersten Zeiten des peloponnesischen Krieges Athen in das äusserste Drängniss kam, sowohl von Seiten der Spartaner, die Attika verwüsteten, als von Seiten der Pest, die im Innern der Stadt den Kern der Bürger weggraffte, fing das Volk an, die Schuld all dessen auf den Perikles zu schieben. Man entsetzte ihn seiner Ehrenämter; sein Leben ward bloss durch eine ungeheure Geldstrafe gerettet. Sein älterer Sohn, der sich selbst als Kläger gegen den Vater gestellt hatte, und seine hilfreichsten Freunde starben selbst an der wüthenden Seuche dahin. Alles Elend schien doppelt auf ihn zu stürmen; aber Perikles setzte sich den Wogen des Geschickes unerschüttert entgegen; die ernste Heiterkeit auf seinem Gesichte blieb unerschüttert. Nun starb auch Paralos, der jüngste seiner Söhne; und als er ihm durch Auflegung des Kranzes die letzte Ehre erweisen wollte, brach das Herz des Mannes, und die Vaterthräne quoll auf den geliebten Leichnam. Diesen Moment, den man mit Recht die erste Thräne des männlichen Perikles nennen kann, wählte der Künstler zur Darstellung. In der Mitte eines Haussaales liegt der Leichnam auf einem Ruhebette ausgestreckt: Perikles tritt heran, den Kranz in der Rechten, um denselben dem erbleichten Jüngling um das Haupt zu winden; aber die vorstürmenden Thränen unterbrechen den Akt; mit weggewandtem Gesichte möchte er sie verbergen. Das trauernde Auge der Anwesenden haftet nun nicht mehr auf dem erbleichten Jüngling; die erschütterte Standhaftigkeit des Vaters zieht den erstaunten Blick Aller auf sich. Hierdurch überwand der Künstler die grosse Schwierigkeit sehr glücklich, die Intention seines Sujets anschaulich zu machen. Perikles hebt sich nun als Hauptfigur im Bilde; Der Ausdruck und die Geberden der Nebenfiguren sind nach der Individualität ihrer verschiedenen Charakter wahr, und mit der Haupthandlung übereinstimmend. Da Plutarch keine besondere Meldung von den Personen thut, die diesem Auftritt beywohnten, so führt der Künstler verschiedene Personen als anwesend ein, die uns als Hausgenossen des Perikles bekannt sind. Die erste ist der Philosoph Anaxagoras, der den Perikles als Jüngling zu jenem grossen Manne bildete, den er in der Folge vorstellte. Perikles ehrte ihn immer als einen Vater, und unternahm nichts wichtiges ohne seinen Rath. Der Künstler bildete ihn als einen achtzigjährigen Greis, an einer Ecke des Rückbettes sitzend: Sein Kopf ist in Charakter und Ausdruck der glücklichste im ganzen Gemälde. Die zweyte Person ist

Aspasia, in einem Alter gebildet, wo sie auch ohne den hohen Reitz ihres Geistes, bloss durch den Glanz ihrer körperlichen Schönheit vermögend gewesen wäre, jeden sterblichen an sich zu ziehen. Sie hat einen Theil ihres Obergewandes gleich einem Schleyer über das Haupt gezogen, aus dem ihr Gesicht gleich der Morgenröthe aus einer leichten Nebelwolke emporsieht. Die Wange ist besonders schön gemalt. Der junge Alcibiades, von dem Alter des abgeblühten Paralos, mit dem er als Zöglingsbruder im Hause des Perikles heranwuchs, ist die dritte interessante Person. Seine Figur hinter dem Stuhle der Aspasia ist sehr gut gestellt; der Kopf von tieftauernden Ausdruckes. Zwey Mädchen der Aspasia und ein Sklave schliessen die Gruppierung im Mittelgrund. Das eine der Mädchen lehnet sich liebevoll an das andere an; beyde Köpfe sind glücklich im Ton, und besonders derjenige im Helldunkel vortrefflich. Den Hintergrund formirt ein an Säulen hergespannter Vorhang. Man wünschet, oft dergleichen interessante Vorwürfe so weise angeordnet und so bedeutend zu sehen. Der Künstler hat im Kopfe des Perikles die antike Büste zum Modell vor sich gehabt. Der Tode Jüngling ist wohl gezeichnet, und gut im Ton der bläulichtgrauen Todtenfarbe, ohne ekelhaft zu seyn. Das Ganze hat eine gute Haltung ohne gesuchten Effekt.“ Hirt 1789, S. 86-90.

„Herr SCHMIDT aus DARMSTADT. Die erste Thräne des PERICLES. Nachdem PERICLES lange ein glückliches Leben geführt, und mit Ehre und erwünschtem Erfolg seiner Absichten belohnt, die erste Rolle in Athen gespielt hatte, wendete sich das Schicksal, dessen Liebling er bisher gewesen. Er hatt schon viele Widerwärtigkeiten erlebt, als die Pest in Athen überhand nahm und ihm seinen einzigem geliebten Sohn entriss. Das Gemählde stellt den PERICLES vor, indem er den Leichname seines Sohnes den Blumenkranz aufsetzt, mit welchem die Griechen ihre Todten zu schmücken pflegten; der Schmerz übermannt ihn, und man sieht ihn, der bisher alles standhaft ertragen, zum erstenmale Thränen vergießen. Er wendet sich weg, um seinen Schmerz zu verbergen. ASPASIA, der junge ALCIBIADES, ANAXAGORAS, der Freund des PERICLES, und noch einige Hausgenossen sehn ihn mit Verwunderung. Vorzüglich schön ist die Theilnehmung, mit welcher der alte ANAXAGORAS seinen Freund betrachtet, in der Miene und Stellung ausgedrückt.“ Rehberg 1789, S. 90f.

„[...] ich kann jedoch leider von dem Bilde nichts näheres sagen, als dass dasselbe einem sehr reichen Mann gehört hat, welcher an Geisteszerstörung gelitten, und sich das Leben genommen hat. Dieses war der General Director Brewer, welcher sehr werthvolle Gemälde besessen hat, unter anderen auch 2 Bilder von L. Knaus. Dieser Herr hielt nun zu Lebzeiten sehr viel auf dieses Bild, so das es demselben für keinen Preis feil war. [...] Herr M. welcher das Bild restauriert und aufgezogen hat, meinte der Besitzer hätte dasselbe in Wiesbaden seinem damaligen Wohnort, von jemanden zu einem sehr hohen Preiss angekauft [...]“ Brief von Leopold Conzen, Düsseldorf vom 29. Juni 1868 an das Wallraf-Richartz-Museum, Auszug aus dem Originalschreiben, Bildakte Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Originalschreiben in den Stadtarchivakten Köln, I - 7 D – 13 i/4, II. Bd. Geschenke und Ankäufe für das Museum 1865-1868, Bl. 323-325.

Das 1788 entstandene Gemälde darf als Debütwerk aus Schmidts römischer Zeit gelten, denn er stellte dieses in der gemeinsamen Atelierausstellung mit Johann Caspar Pitz einer breiten Öffentlichkeit vor. Aloys Ludwig Hirt beschrieb die Ausstellung und die dort ausgestellten Gemälde ausführlich in der Zeitschrift *Italien und Deutschland* und benannte auch die Textgrundlage des Bildes: „Herr Schmid wählte einen rührenden Zug in dem Charakter des Perikles, den Plutarch in dem Leben dieses grossen Staatsmannes erzählt, zum Gegenstand seines Gemäldes. Als in den ersten Zeiten des peleonnesischen Krieges Athen in das äusserste Drängniss kam, sowohl von Seiten der Spartaner, die Attika verwüsteten, als von Seiten der Pest, die im Innern der Stadt den Kern der Bürger weggrafe, fing das Volk an, die Schuld all dessen auf den Perikles zu schieben. Man entsetzte ihn seiner Ehrenämter; sein Leben ward bloss durch eine ungeheure Geldstrafe gerettet. Sein älterer Sohn, der sich selbst als Kläger gegen den Vater gestellt hatte, und seine hilfreichsten Freunde starben selbst an der

wüthenden Seuche dahin. Alles Elend schien doppelt auf ihn zu stürmen; aber Perikles setzte sich den Wogen des Geschickes unerschüttert entgegen; die ernste Heiterkeit auf seinem Gesichte blieb unerschüttert. Nun starb auch Paralos, der jüngste seiner Söhne; und als er ihm durch Auflegung des Kranzes die letzte Ehre erweisen wollte, brach das Herz des Mannes, und die Vaterthräne quoll auf den geliebten Leichnam. Diesen Moment, den man mit Recht die erste Thräne des männlichen Perikles nennen kann, wählte der Künstler zur Darstellung.“<sup>1656</sup>

Dargestellt ist in Anlehnung an Poussin, Hamilton und David eine Totenklage, eine „conclamatio“<sup>1657</sup>, in einem bühnenartigen Innenraum, in dessen Zentrum der Leichnam des Paralos auf einer mit weißem Leichentuch bedeckten Kline liegt. Davor steht im Bildzentrum sein Vater Perikles, der dem Toten den Totenkranz beziehungsweise den Siegeskranz aufsetzen wollte, der sich jedoch in tiefer Ergriffenheit abwendet und sich nach rechts aus dem Bild herausdreht. Ostentativ versucht er seine Trauer mit der erhobenen Linken zu verbergen, während er mit seiner ausgestreckten Rechten den Kranz schwebend über der Brust des Verstorbenen hält. Perikles steht in Schrittstellung leicht schräg im Bild und blickt fast ohnmächtig nach oben. Diese Schrägheit ist in den Falten des hinter der Kline ausgespannten Tuches aufgenommen, wodurch sein Trauermoment zum alles umfassenden Motiv der Szenerie wird. Perikles zweite Frau Aspasia sitzt am Kopfende der Kline auf einem Stuhl mit vorgestelltem Fußschemel. Sie hat den Trauerschleier über den Kopf gezogen und beide Arme in Richtung Perikles rechtwinklig erhoben und sucht so gleichsam auf ihn beruhigend einzuwirken. Mit ihrer linken Hand überschneidet sie den Oberarm des Toten und kommt damit der Geste der Totenbegränzung nahe. Am Fußende sitzt ein bärtiger Alter, der Philosoph Anaxagoras, die Rechte auf einen Stock gestützt, die Linke kraftlos auf den Oberschenkel gelegt. Auch er fügt sich in das fächerhafte schräge Faltenbild des Vorhangs ein, indem sein Kontur hierauf Bezug nimmt. Die Verbindung zwischen dem sich abwendenden Perikles und dem Alten stellt der am Fußende der Kline abgelegte Mantel des Toten dar, der sich in einer Bogenlinie auf den Mantel des Perikles ebenso beziehen lässt wie auf die Faltenlinien des Philosophengewandes. Hinter der Kline stehen weitere Trauernde, die die Totenklage vollenden: Links außen steht ein Jüngling im kurzen Gewand, „der junge Alcibiades, von dem Alter des abgeblühten Paralos, mit dem er als Zöglingsbruder im Hause des Perikles heranwuchs“.<sup>1658</sup> Diesem schließt sich die Büste eines Bärtigen an, „ein Sklave“, wie Hirt bemerkt.<sup>1659</sup> Beide Figuren sind von den hinter ihnen befindlichen kannelierten Säulen eingerahmt und bilden damit auch den stützenden Grund für die vor ihnen sitzende Aspasia. Unmittelbar hinter dem streng horizontal liegenden Leichnam befinden sich zwei trauernde Frauen, die „Mädchen der Aspasia“<sup>1660</sup>, von denen die linke einen Arm stützend an ihr Kinn geführt hat, während die andere sie umarmt und den Kopf an ihre Schulter anlehnt.

In der Figurenauffassung ganz an David geschult, ist das Gemälde ohne Poussins *Tod des Germanicus* (**Abb. 47**) und Gavin Hamiltons *Andromache beweint den Leichnam Hektors* (**Abb. 48**) undenkbar, wenngleich hier wieder das typische Gestaltungsmoment der Nahsicht von Schmidt eingesetzt ist. Im Gegensatz zu Poussin oder auch Hamilton rückt Schmidt seine Dargestellten nah an den Betrachterraum heran und wählt einen konzentrierten Bildausschnitt. Hiermit geht eine stärkere Betrachternähe und eine Monumentalisierung der Dargestellten einher.

Hatte Schmidt sich in seinem 1785 entstandenen *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46, Kat. Nr. 157.a-b**) noch enger an Hamiltons Version der Trauer um den Leichnam angeschlossen, so entfernt er sich nun im Perikles weiter davon. Am auffälligsten ist die Wandlung der Totenklage im Hinblick auf Poussin oder auch Hamilton: Denn anders als noch im *Tod Hektors*, bei dem die gesamte Trauergemeinde auf den Leichnam bezogen war, konzentriert sich die Aufmerksamkeit nun auf Perikles, der hiermit, wie schon

<sup>1656</sup> Hirt 1789, S. 86f. – Siehe das Kapitel: A II 2. Die römische Atelierausstellung und der Kontakt zu Goethe.

<sup>1657</sup> Siehe AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 465.

<sup>1658</sup> Ebd., S. 89.

<sup>1659</sup> Ebd.

<sup>1660</sup> Ebd.

Hirt bemerkte, zur „Hauptfigur“ des Bildes wird: „Das trauernde Auge der Anwesenden haftet nun nicht mehr auf dem erbleichten Jüngling; die erschütterte Standhaftigkeit des Vaters zieht den erstaunten Blick Aller auf sich. Hierdurch überwand der Künstler die grosse Schwierigkeit sehr glücklich, die Intention seines Sujets anschaulich zu machen. Perikles hebt sich nun als Hauptfigur im Bilde.“<sup>1661</sup> Selbst das hoheitsvolle Vorhangmotiv, das zwischen den Säulen verspannt die Folie für die Totenkline bildet, bezieht sich nun stärker auf Perikles als auf den Leichnam selbst: denn die gebogenen Faltenstege verlängern quasi die Abwendung von Perikles und wiederholen die Faltengebung seines Obergewandes. Auch die Farbgestaltung nimmt Anteil an dieser Exponierung: Sein Mantel bildet in kräftigem Zinnober den einzigen, gesättigten Buntwert, ähnlich wie der Protagonist im *Hektor*-Gemälde (**Kat. Nr. 46, Kat. Nr. 157.a-b**), der ebenfalls leicht umbrastisch eingetrübt ist – hier jedoch deutlich pointierter. Der Farbton klingt im Inkarnat, insbesondere in Wange und Nase wieder an, um mit Hilfe der Verschattung der Augen durch Rottöne den Trauerausdruck zu akzentuieren, der durch eine über seine Wange rinnende Träne anschaulich wird.

Schmidts *Perikles an der Leiche seines Sohnes* ist eng mit Poussins *Tod des Germanicus*<sup>1662</sup> verwandt, allerdings in spiegelbildlicher Fassung, so dass davon auszugehen ist, dass Schmidt einen Stich nach dem Gemälde kannte. Nicht nur die bühnenartige Raumsituation mit der bildparallelen Kline und dem Vorhangmotiv ist von Poussin abzuleiten, sondern die gesamte linke Bildhälfte. So erinnert die Verortung der Aspasia im Körperprofil vor der Kline an diejenige der Frau von Germanicus, wie auch der junge Alcibiades und der Sklave aus der Gruppe der Trauernden entwickelt sind. Fragt man sich nach der Vorbildlichkeit der Figuren selbst, so hat schon Hirt darauf hingewiesen, dass Schmidt für seinen Kopf des Perikles die bekannte „antike Büste zum Modell vor sich gehabt“ hatte.<sup>1663</sup> Die Mädchen der Aspasia sind aus der Frauengruppe der *Beweinung des Patroklos* von Gavin Hamilton motiviert (**Abb. 48**), die ihrerseits ohne die Frauen in Raffaels *Parnaß* undenkbar sind.

Im Vergleich zu Poussin und Hamilton ist neben der bemerkten Nabsichtigkeit auch eine Reduktion der Figurenanzahl und damit verbunden auch eine Verringerung der gestischen Pathosmomente festzustellen. Gerade die Reduktion der Figuren bedeutet eine Konzentration auf Perikles, wie auch die zeitspezifische Forderung nach *Einfachheit*. Johann Heinrich Meyer, mit dem Schmidt in Kontakt stand, wird 1799 gerade an Poussins *Tod des Germanicus* kritisieren, dass „die vielen Figuren der Krieger [...] ein unruhiges Getümmel in die ernste Szene“ bringen „und es scheint als ob man des Inhalts eben darum nicht kundig würde. [...] Oft bemerkt man in Poussins Werken Nachlässigkeit in der Anordnung der Theile und dieses ist auch hier der Fall. [...] Das Ganze hat das Ansehen einer pomphaften Theaterscene.“<sup>1664</sup>

Gerade diese Wandlung in der Konzentration auf eine andere Bildfigur als auf die des Leichnams ist in Hamiltons *Achill trauert um den toten Patroklos* (**Abb. 49**) vorbereitet. Zwar beziehen sich auch hier noch die Frauen auf den Toten; die Männerseite hingegen, die Achill mit entschiedener Geste abwehrt, ist auf Achill bezogen. Ist es gerade Achill, der sich durch die abwehrende Geste und seine Körperhaltung den Frauenfiguren zuneigt, damit die emotionalisierte Trauer um den toten Freund auch für sich in Anspruch genommen wird, so zeigt Schmidt seinen Perikles ebenfalls mit abwehrender Geste. Diese ist hauptsächlich auf Aspasia, die ihn zu trösten sucht, gerichtet, wenngleich sie auch den Betrachter mit einbezieht, da die Hand beinahe frontal im Beleuchtungslicht erhellt in Richtung Betrachter zielt. Im Gegensatz zu Achill wendet Perikles sich aber gerade von seiner Frau und der Haupt-Trauergemeinde ab und wendet sich dem Philosophen Anaxagoras zu, mit dem seine schräge Körperausrichtung zudem parallelisiert ist.

<sup>1661</sup> Ebd., S. 88.

<sup>1662</sup> Zuerst bemerkt von Rainer Schoch. AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 465.

<sup>1663</sup> Hirt 1789, S. 90.

<sup>1664</sup> Propyläen II/1, hier zit. nach AK Goethe und die Kunst 1994, S. 90.

Wenn Johann Heinrich Meyer an Poussins *Tod des Germanicus* (**Abb. 47**) kritisierte, dass Poussin „die Hauptmotive seiner Geschichte mehr politisch relevant als menschlich und rührend gewählt“<sup>1665</sup> habe, so legt Schmidt sein Hauptaugenmerk gerade auf das ‚Menschliche‘ und ‚Rührende‘ der Hauptfigur. Er zeigt nicht den politisch-starken Staatsmann, sondern er zeigt Perikles in jenem Moment, in dem auch er sich des Gefühls der Trauer nicht mehr erwehren kann. Nachdem der letzte Sohn nun Opfer der Pest wurde, verliert Perikles „die erste Thräne“<sup>1666</sup>. Durch die abwehrende Trostgeste seiner Frau und das Abwenden werden die widerstreitenden Gefühle, das Hin-und-her-gerissen-Sein, besonders anschaulich. Perikles ist, mit den Worten Werner Buschs, ein Paradigma des „handlungslosen“ respektive „handlungsgehemmten Helden“.<sup>1667</sup> Schmidts Perikles konnte nur unter dem Eindruck des *Sentimentalischen* entstehen. Er zeigt uns vorbildlich „den Konflikt zwischen staatsmännischer Pflicht und menschlichem Empfinden“.<sup>1668</sup>

## 15

### Wasserfälle von Tivoli

Um 1790

85,5 x 114,5 cm

Öl auf Leinwand

Unsigniert

Bezeichnet rückseitig mit schwarzer Feder „a Singor Schmidt“ und vier Siegelreste; Klebezettel mit ovalem Stempel Großh. Hess. Museumsdirektion; auf dem Spannrahmen mit Stift: „62“, mit schwarzem Pinsel „1909:3. Landesmuseum Darmstadt“; auf dem Rahmen Etikett „Bezirksregierung für Rheinhessen, Inv. Verz. Nr. 16“.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Inv. Nr. GK 1059

Provenienz: Vermutlich in den 1790er Jahren von Schmidt aus Rom nach Darmstadt geschickt; 1909 wurde es als Dauerleihgabe an die Provinzialdirektion Rheinhessen im Erthaler Hof in Mainz abgegeben und konnte erst 1996 in der Bezirksregierung Rheinhessen-Pfalz, Neustadt a. d. Weinstraße wieder aufgefunden werden. Seitdem wieder im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, wo es als unbekannter Künstler „Deutsch“ inventarisiert wurde. Erste Zuschreibung an Schmidt durch Ingrid Sattel Bernardini.

*Kat. Darmstadt 1997, S. 262f., Abb. s/w S. 262 (hier jedoch als unbekannter Künstler eingeordnet); Sattel Bernardini 2006, S. 63-66, S. 80, Farbabb. 1, S. 63, Abb. 2 (Leinwandrückseite), S. 64, Farbabb. 4 (Detail), S. 65, Anm. 1, S. 80.*

Das von Theo Jülich 1996 wieder aufgefundene Gemälde, dem von Heidrun Ludwig und Ingrid Sattel Bernardini „eine beachtliche Qualität“ zugestanden wurde, galt bis 2006 als unbekannter deutscher „Maler, wahrscheinlich ein ‚Deutsch-Römer‘“, der sich „im Umkreis des Darmstädter Hofmalers Johann Heinrich Schmidt (1757–1828)“ bewegt habe.<sup>1669</sup> Ingrid Sattel Bernardini unternahm 2006 erstmals eine Zuschreibung des Bildes an Johann Heinrich Schmidt vor allem aus biografischer Sicht. Hauptargument war für sie die auf der Rückseite befindliche Aufschrift „a Singor Schmidt“, die sie als „kostbares Indiz“ interpretiert, „das mit einiger Sicherheit auf den Maler schließen läßt“.<sup>1670</sup> Im Vergleich mit der Signatur des *Selbstbildnisses* (**Kat. Nr. 125**) erkennt sie die Schrift als eigenhändig. Zudem interpretiert sie die

<sup>1665</sup> Ebd.

<sup>1666</sup> Hirt 1789, S. 87.

<sup>1667</sup> Busch 1993, S. 138.

<sup>1668</sup> AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 465.

<sup>1669</sup> Kat. Darmstadt 1997, S. 262.

<sup>1670</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 63.



Aufschrift überzeugend wie folgt: „Wenn man das offensichtlich von einem der italienischen Schriftsprache noch unkundigen verballhornte Wort ‚Singor‘ berichtigt in Signor, ergeben die Worte ‚an den Herrn Schmidt‘ und können sich eigentlich nur auf einen Vermerk des Eigentümers dieser Leinwand für den römischen Farbenhändler beziehen, der sie nach der Grundierung eben an den ‚Herrn Schmidt‘ abzuliefern hatte.“<sup>1671</sup>

Die querformatige Landschaft *Die Wasserfälle von Tivoli* zeigt eine weite ideale Landschaftskomposition von erhöhtem Betrachterstandpunkt aus gesehen, die an die arkadischen Landschaften Claude Lorrains anschließt. Von einer verschatteten Bodenzone im Vordergrund ausgehend, auf der fünf antikisch gewandete Figuren situiert sind, führt im Bildzentrum ein leicht mäandrierender Fluss, der Anio, bis an den Horizont der weiten Landschaft. Dieses ruhige und kontinuierlich bildeinwärts führende Motiv wird am linken Bildrand durch einen hohen Berg mit vorgelagerten Terrassen, über die sich die Wasserfälle ins Valle delle Cascade ergießen, flankiert. Rechts antwortet ein mächtiger Baum, der zugleich rahmende Funktion übernimmt. Auf der abgeflachten Bergspitze links oben sind die beiden Tempel der antiken Akropolis von Tibur in idealer Rekonstruktion zu sehen:<sup>1672</sup> Links der Tempel der Sibylla Albunea und rechts der Rundtempel des Hercules Victor, die beide aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammen.<sup>1673</sup> Im 18. Jahrhundert wurde der Rundtempel sowohl als Vesta- als auch als Sibyllentempel identifiziert.<sup>1674</sup> Etwas unterhalb ist eine Pergola mit Weinreben sichtbar. Weiter rechts wiederum unterhalb der antiken Tempel lagert die lang gestreckte so genannte Villa des Maecenas, ein Teil eines Orakelheiligtums des Herkules, das weit in das 18. Jahrhundert mit der Villa des römischen Staatsmannes Caius Maecenas, der sich unter Kaiser Augustus als Förderer der Künste auszeichnete, in Verbindung gebracht wurde.<sup>1675</sup> Genau oberhalb dieses Gebäudes ist am Horizont ein kleines Dorf sichtbar. Auf der gegenüberliegenden Bergseite befindet sich ein weiterer großer Gebäudekomplex, bei dem es sich um die Villa Quintilius Varus handelt, eines römischen Feldherrn (49–9 v. Chr.), der in der ‚Hermannsschlacht‘ geschlagen wurde.<sup>1676</sup> Der Gebäudekomplex zeigt einen hohen Giebelbau mit Säulenporticus und Turm, rechts daneben einen Rundbau mit einer zentralen Kuppel, der an das römische Pantheon erinnert.

Betrachtet man die Landschaft näher, so ist die Fließrichtung des Wassers der berühmten Kaskaden nicht ganz eindeutig, das heißt, die verwendeten Landschaftselemente weisen Brüche und Flexionen auf, die gerade die im Bildzentrum suggerierte Kontinuität konterkarieren. So sind vor allem zwei Kaskadenabschnitte des Wasserfalles deutlich erkennbar, jedoch scheint das Wasser am Ende des unteren Falles nach links und rechts gleichermaßen wegzufließen, was durch zwei dunkle Felsen zusätzlich verunklärt wird. In der vorderen Bildecke hat Schmidt zwei Pflanzen situiert, die sich morphologisch von der restlichen Vegetation unterscheiden: Links ein großblättriger, an Brombeerhecken erinnernder Busch, weiter bildeinwärts, vor dem ersten Felsen, zwei Agaven. Von hier aus wird der Blick des Betrachters über eine ockerfarbene Lichtung zum ruhig dahinfließenden Strom geleitet und zugleich aber auch zu einer erhöht gelegenen Lichtung am rechten Bildrand, auf der

<sup>1671</sup> Ebd., S. 63f. – Heidrun Ludwig interpretierte zuvor die Aufschrift dahingehend, „daß das Bild von Schmidt aus Rom nach Darmstadt geschickt wurde. So geht aus den Kabinettskassenrechnungen von 1794 hervor, daß er Bilder sandte. Zwar sind die Bildtitel nicht spezifiziert, aber es dürfte sich dabei nicht nur um eigene Arbeiten des Darmstädter Hofmalers gehandelt haben, sondern auch um Werke befreundeter Künstler, die Schmidt dem Großherzog vermittelte.“ Kat. Darmstadt 1997, S. 263. – Zwar sandte Schmidt tatsächlich diverse Gemälde von Rom nach Darmstadt, die bezeichnete Sendung von 1794 ist wegen des sehr hohen Preises jedoch eher auf eine Altmeisterlieferung zu beziehen.

<sup>1672</sup> Um 1215 v. Chr. entstanden hier erste Siedlungen, aus denen sich das antike Dorf Tibur entwickelte. Siehe Josenhans 2005, S. 133.

<sup>1673</sup> Identifiziert von Sattel Bernardini 2006, S. 65.

<sup>1674</sup> So schreibt z. B. Johann Jacob Volkmann: „Das merkwürdigste Monument aus dem Altertume zu Tivoli ist der Tempel der Sibylle [...]. Man schreibt ihn der Sybille zu, ohne es beweisen zu können; andre glauben, daß er der Vesta gewidmet gewesen, weil die Tempel dieser Göttin, nach dem Plutarch, rund waren, um die Figur der Welt vorzustellen.“ Volkmann 1770/71, Bd. 2, S. 900.

<sup>1675</sup> Siehe Josenhans 2005, S. 133.

<sup>1676</sup> Vgl. auch Sattel Bernardini 2006, S. 65.

verschiedene Personen lagern, die ihrerseits von einem hohen, schräg in den Bildraum führenden Baum baldachinartig überfangen werden.

Im Vordergrund sind fünf antikisch gewandete Figuren zu sehen, drei Männer und zwei Frauen. Zentrale Gestalt der streng pyramidal aufgebauten Männergruppe ist ein deklamierender Sitzender, der in seiner Linken einige Blätter hält und seinen rechten Arm im Redegestus erhoben hat. Neben ihm am rechten Bildrand sitzt ein weiterer Mann, dessen rotfarbiger Mantel den stärksten Rotwert bildet. Zwischen beiden hingegen steht ein weiterer, der im Gestus des Nachdenkens seine Rechte an das Kinn geführt hat. Mit Abstand zur Männergruppe stehen zwei Frauen am Abgrund als Rückenfiguren, die die weite Landschaft betrachten. Auffallend ist ihr vibrierendes Kolorit, wie es bereits von der Figur der Chrysothemis in *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**) bekannt ist: Die linke, die den Arm im Zeigegestus erhoben hat, trägt einen goldgelben Chiton und himbeerfarbenen Himation, die andere einen graublauen Chiton und bläulich-gelb changierenden Himation. Der Gestus der linken Dame, die ihre Rechte freundschaftlich um die andere legt, ist aus demjenigen des Rezitierenden hergeleitet respektive sie verlängert in einer Schrägen seine Armhaltung und weist somit in die weite Landschaft hinaus.

Ingrid Sattel Bernardini schlägt zwei Interpretationen für den Deklamierenden vor: So könnte es sich einerseits um den römischen Dichter Horaz handeln, dem von Kaiser Augustus um 17 v. Chr. eine zweite kleine Villa (*villula*) geschenkt wurde, die sich nahe des Hains des Tiburnus befunden habe, der zu Schmidts Zeiten „rechts von der Figurengruppe, außerhalb des Landschaftsausschnitts“ lokalisiert wurde.<sup>1677</sup> Zuvor hatte Horaz schon von Caius Maecenas, dessen Villa im 18. Jahrhundert unterhalb des antiken Tibur angenommen wurde, eine Villa in der Gegend geschenkt bekommen. Andererseits sucht Ingrid Sattel Bernardini den Dargestellten mit Kaiser Hadrian in Verbindung zu bringen, „der an diesen Ort, in dessen Nähe er sich eine prächtige Residenz – die Villa Hadriana – baute, Freunde oder Gäste führte und sie außer dem Naturerlebnis mit einer dichterischen oder historischen Beschreibung des alten Tibur und seiner Landschaft zu unterhalten im Begriff ist. In diesem Fall dürfte man dann in dem stolzen Jüngling im roten Mantel Hadrians Liebling Antinous sehen.“<sup>1678</sup>

Überzeugend ist die Identifikation des Deklamierenden mit Horaz selbst, der in seiner 7. Ode 1. Buch gerade jene Gegend besingt. So formuliert auch Johann Gottfried Herder in einem Brief an seinen Sohn 1788: „Sie [die Natur bei Tivoli] ist noch dieselbe wie sie in Horaz Oden u. in der Römischen Geschichte gemalt ist. [...] Am schönsten Ort der Aussicht, wo jetzt das Kloster des Antonio ist, hatte Horaz sein Haus, wenn er in Tivoli war; seine kleine Villa lag 3 deutsche Meilen in den Sabinerbergen, deren mons Lucretilis vll Ziegenherden ich auch einmal besuchen will [...]. Hier war nun der Winkel der Erde, der ihm am schönsten gefiel, u. wo er sein ruhiges Alter hinbringen wollte; es ist auch ein gar lieblicher Erdenwinkel, der die Phantasie so ausfüllt in einem engen Raum, daß ihr nichts übrig bleibt. Hier waren denn das *Domus Albunae resonantis* / *Et praeceps Anio ac Tiburni lucu et uda* / *Mobilibus pomaria rivi* / vor seinem Blick, wo er allen seinen Freunden Fröhlichkeit zusang, als den einzigen Genuß des Lebens. Ich bitte Dich, lies mit Hrn. Schäfer die 7te Ode des 1. B[üches] u. die 6. des 2ten; u. habe den Horaz lieb, den, wie Du weißt, ich immer lieb gehabt, u. jetzt siebenfach lieber hab, nachdem mir die Wahrheit u. Schönheit seiner Empfindungen der Natur u. des Lebens in seinem heiligen Tibur recht lebhaft gemacht worden.“<sup>1679</sup> Es scheint, als würde Horaz eben jene Ode vortragen. Dabei könnte es sich gerade bei dem Sitzenden rechts, mit exponiert starkfarbigem Feldherrnmantel in Zinnoberrot, um Maecenas selbst handeln, den Mäzen von Horaz.

Unabhängig von dieser konkreten Bestimmungsoption hat hier das Thema der antiken Dichtung und deren Rezeption selbst Bildgestalt gewonnen: der antike Dichter, der die Schönheit dieser arkadischen Gegend beschreibt und dessen Worte von einem geschlechtsspezifisch unterschiedenen Publikum aufgenommen wird. So meint gerade die Versunkenheit des Stehenden und das grüblerische Sinnieren

---

<sup>1677</sup> Ebd., S. 66.

<sup>1678</sup> Ebd.

<sup>1679</sup> Johann Gottfried Herder an Gottfried Herder, seinen Sohn, Rom, 28.10.1788, in: Herder 1988, S. 188-190.

des sitzenden Mannes eine verinnerlichte Form der Rezeption, wohingegen die sich an der Natur erfreuenden Frauen das sinnliche Aufnehmen der sie umgebenden idealen Natur eindringlich zeigen. Gerade die vibrierende Farbigkeit der Frauenfiguren, ihr Changeant, gibt Zeugnis der inneren Bewegtheit, die die Dichtung in Kombination mit dem Landschaftseindruck auf beide hat. Hinzu kommt die Bewegtheit der Gewänder beider, die den emotionalisierten Zustand verdeutlichen. Gerade mit dieser stärkeren Dynamisierung der Frauenfiguren im Vergleich mit den männlichen Figuren ist eine geschlechtsspezifische Verankerung der Wirkung manifest, wie sie im 18. Jahrhundert bewertet wurde. Das Thema der Rezeption der Landschaft hat Schmidt mehrfach aufgegriffen, so etwa im *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**), in dem die Reisenden die Landschaft in unterschiedlicher Art und Weise erkunden und erforschen. Beim Tivoli-Bild hingegen ist die Antike *per se* omnipräsent, das heißt, die idealische Vergangenheit ist durch die Bauwerke ebenso ins Bild gesetzt wie durch die Personen, die sich unverkennbar als Figuren aus der fernen antiken Vergangenheit zu erkennen geben. Hierbei ist auffällig, dass Schmidt gerade keine Landschaftsvedute zeigt, sondern durch seine ideale Rekonstruktion der antiken Bauten die Gegend in eine antike Vergangenheit setzt. Die Landschaft wird so zu einem idealen Ort, einem *locus amoenus*, einem ‚realen‘ Arkadien, denn das Landschaftsprofil mit dem so genannten Vesta- respektive Sibyllentempel (eigentlich Tempel des Herkules Victor) existiert tatsächlich, es ist lediglich in einen antik vollendeten und idealisierten Ort verwandelt.<sup>1680</sup> Die dargestellte Landschaft mit dem antiken Tibur wird so zu einem aktualisierten Arkadien, das gleich einem ‚Wallfahrtsort‘ die Künstler und Reisenden anzog. So schreibt Johann Isaak Freiherr von Gerning (1767–1837) 1802: „Die schönste classische Wallfahrt von Rom ist nach Tivoli, dem erhabenen Sitze der großen und milden Natur, dem Lieblings=Aufenthalte von Horaz und Mäzen. Mit Sehnsucht blickt der Wanderer oft in Rom nach dem Sabinergebirg, an dessen hoher Mitte das weiße Steinhäufchen, bald im Schimmer des Morgens, bald im Glanze des Tages, und bald im duftenden Abendroth thronend hervorragt [...] Nichts ist aber anziehender, als der schön erhaltene sogenannte Sibyllen=Tempel, am Ende der Stadt. Ueber dem neuen brausenden Wasserfall auf einem mit Moos und Epheu, Aloe, Weinreben und anderen Pflanzen, reichgeschmückten, sonderbar gestalteten und viel durchlöchernten hohen Felsen, im Gegenblicke von romantischen Gebirg=Abhängen, thront dieses offne runde Tempelchen der Vesta, ein ehrwürdiges Symbol der Erde.“<sup>1681</sup>

Diese Idealisierung und Überhöhung des Ortes Tivoli hat eine Tradition, die im 17. Jahrhundert ihren ersten Höhepunkt erreichte. Denn zu dieser Zeit experimentierten hier Claude Lorrain und Joachim von Sandrart zum ersten Mal mit Ölfarben in der freien Natur. Schon sie suchten die landschaftlichen Besonderheiten, insbesondere die antiken Relikte genau zu studieren und zu erfassen.<sup>1682</sup> Von den vor Ort zu Papier gebrachten Landschaftselementen und Architekturen gibt Lorrains „Tivoli book“ Zeugnis, in dem auch der so genannte Vestatempel vorkommt. In der Folgezeit wurde gerade dieser Tempel häufig als Versatzstück in seine Ideallandschaften eingebunden.<sup>1683</sup> In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es vor allem Jakob Philipp Hackert, der das Thema popularisierte, als er mit seinem Bruder 1769 für vier Monate in Tivoli weilte und die Wasserfälle und den Tempel aus unterschiedlichen Blickwinkeln malte.<sup>1684</sup> So hebt Hackert besonders die historische Dimension und die damit verbundenen Assoziationsmöglichkeiten hervor: „Viele Landschaften machen uns ein außerordentliches Vergnügen, wenn sie uns Gegenden vorstellen, wo große Taten geschehen sind, als Schlachten und andere große Begebenheiten der Geschichte. Wenn Reisende Gegenden gesehen haben und finden sie nun mit Treue und angenehmer Wahrheit im Gemälde vorgestellt, so erweckt es in ihnen eine ganze Reihe historischer und anderer bedeutender Vorstellungen. Auch Gegenden, wo berühmte Männer gelebt und gewohnt haben, als Horazens Villa in Tivoli, a Licenza, Vaucluse, wo Petrarca sich aufhielt,

<sup>1680</sup> Die Tempel zeigen beispielsweise keinerlei Spuren des Ruinösen.

<sup>1681</sup> Gerning 1802, S. 157 und 164.

<sup>1682</sup> Bergmann 1999, S. 52ff.

<sup>1683</sup> Vgl. Josenhans 2005, S. 135f.

<sup>1684</sup> Ebd., S. 138. – Siehe auch Krönig/Wegner 1996, S. 130f.

solche Landschaften interessieren öfters Liebhaber und Halbkenner“.<sup>1685</sup> Diese Historizität des Ortes evoziert nunmehr im Betrachter Emotionen: „Das durch den ‚Sturz erregte Wasser‘, wie es der Kunstschriftsteller Ludwig Christian von Hagedorn formulierte, wirkte auf das Gemüt des Betrachters und löse Bewunderung und Schauer aus. Die Darstellung des *Erhabenen*, die Natur in ihrer elementaren Gewalt, prägt für Hagedorn den ‚vornehmen‘ Charakter eines Landschaftsbildes. „Das grosse, das Ungemeine und das Schöne haben das vorzügliche Recht unsere Einbildungskraft zu ergötzen. Wird man einigen Landschaften, Einöden, Felsenklüften und besonders Wasserfällen des jüngeren Poussins, des Salvator Rosa und des Everdingen diejenige Wirkung absprechen können, die, so zu reden einen heiligen Schauer erwecket? Wie nahe ist derselbe mit dem Gefühl des Erhabenen verwandt! Die Darstellung der Wasserfälle von Tivoli war so zugleich geschichtlich und moralisch legitimiert.“<sup>1686</sup>

Diese Suche nach Erhabenheit und Ausgewogenheit zeigt Schmidt beim Tivolibild in der Anordnung der Bildelemente und deren Bezug untereinander: So korrespondieren etwa der Zeigegestus der Frau – der letztlich auf dem Redegestus des Rezitierenden gründet – mit dem sich ins Bildzentrum neigenden Baum; insbesondere der kleine unterhalb der Horizontlinie nahezu horizontal abstehende Ast greift diesen Richtungsimpuls sichtbar auf. Darüber hinaus ‚stemmen‘ sich auch die beiden dunklen Felsbrocken ostentativ gegen das von der Kaskade herabfallende Wasser und suchen dessen Wildheit entgegenzutreten. Große Ruhe hingegen breitet sich durch die „lagernden“ Architekturen aus, deren Gleichmaß sich mit horizontalen Lineaturen des Horizontes verbinden, so dass sich die geschichtliche Dimension der Erhabenheit der idealen Landschaft einschreibt.

Vergleicht man das Gemälde unter stilistischen Gesichtspunkten mit anderen Werken von Schmidt, so wird die Eigenhändigkeit offenkundig. Nicht nur der an Lorrain geschulte allgemeine Aufbau des Gemäldes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, sondern insbesondere die differenzierte Natur- und Pflanzenwiedergabe sind gut vergleichbar, beispielsweise mit *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) und der *Ansicht von Ronciglione* (**Kat. Nr. 19**). Die Vordergrundzone, die nach Schmidt für den „Botanicus“ nachprüfbar sein muss<sup>1687</sup>, gestaltet er stets differenziert: Oft finden sich in seinen Gemälden breitblättrige, ledrige, an Seerosenblätter erinnernde Blattformationen, die einen ondulierenden Kontur besitzen und meist im gleichen Grünwert wie die Grashalme gestaltet und stets unter räumlich und stark plastischen Gesichtspunkten angelegt sind. Von einem dunklen Grünwert ausgehend, verdichten sich diese in helleren Farbwerten bis hin zu leicht opaken Pinselstrichen. Diese Pflanzen sind bei der Tivoli-Landschaft im Vordergrund im Dunkeln platziert, bei *Diana und Callisto* im Vordergrund unterhalb der Sandalen und im *Goldenen Zeitalter* am linken Bildrand, im jeweils identischen Duktus. Ganz charakteristisch für Schmidt sind die kleinen lanzettförmigen Blätter, die einen gesamten Baum oder einen Strauch bilden können, wie etwa der große, rahmende, vom Bildrand angeschnittene Baum in der *Ronciglione*-Landschaft (**Kat. Nr. 19**) oder der hinter Diana befindliche dünnere Baum mit nicht sehr dichtem Blattwerk (**Kat. Nr. 18**). Auch der rahmende Baum links in der *Bucht von Neapel* (**Kat. Nr. 30**) ist hier zu nennen. Diese Blattformationen bilden im gleichen Duktus in der Tivoli-Landschaft den dominierenden Baum links und öffnen sich zum Horizont hin ganz ähnlich wie in der *Ronciglione*-Landschaft. Schmidts Blätter sind jeweils sorgsam an einen Ast fast fächerförmig gebunden, vermeiden aber das Additive, wie es bei den Blattformationen von Hackert zu sehen ist.

Ganz typisch für Schmidt ist auch ein Rotbraun-Ton, der zur Belebung entweder in einzelne Blätter oder ganze Baum- und Strauchpartien eingelegt ist und sich meist aus der koloristischen Beschaffenheit der dargestellten Bodenzone oder Felsen entwickelt. So findet sich dieser Ton bei der *Tivoli*-Landschaft mehrfach: Im vorderen lichten brombeerartigen Strauch in einzelnen Blättern, dahinter am ersten Abhang wiederum in einzelnen Blättern, bis er sich auf der dahinter befindlichen Seite des Wasserfalls zu einzelnen Strauchformationen verdichtet und in dem Gebüsch, direkt dort, wo das tosende Wasser

<sup>1685</sup> Zit. nach Josenhans 2005, S. 139.

<sup>1686</sup> Josenhans 2005, S. 140.

<sup>1687</sup> Brief von Schmidt am 23. Juni 1801 an Johann Christian Reinhart, verschollen, abgedruckt in Baisch 1882, S. 129f.

aufkommt, wiederkehrt. In der *Ronciglione*-Landschaft findet sich dieser beispielsweise in den Blättern des Strauches oberhalb des Hundes am rechten Bildrand, weiter hinten wiederum links in einem Busch. Hinzu kommt eine tonale Eintrübung der gesamten Farbigkeit, die den für Schmidt charakteristischen Ton bildet. Diese ist ganz ähnlich in einer Olivtrübung gezeigt, wie bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) auch der Fall ist.

## 16

### Italienische Ideallandschaft

Um 1790-98

56 x 70,5 cm

Öl auf Leinwand

Unsigniert

Bezeichnet später, rückseitig in der Mitte des unteren Keilrahmens mit Bleistift in Druckbuchstaben „SCHMIDT, FREUNDL. ITALIENISCHE LANDSCHAFT“.

Icking, Privatbesitz

Provenienz: Aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844), seitdem in Familienbesitz; bis 1927 bei Ludwig A. Andr. Schleiermacher; vererbt an Walter Schleiermacher, München, heute Familienbesitz Icking.

*Unpubliziert*

Das bisher unbekannte Gemälde ist in Schmidts römische Zeit zu datieren. Abgesehen von der späteren rückseitigen Aufschrift sind insbesondere stilistische Merkmale für die Zuschreibung an Schmidt heranzuziehen, wie unter anderem der für Schmidt typische Duktus des Blattwerks und die Charakterisierung der Naturelemente. Auch hier zeigt er – wie schon in der *Ansicht von Ronciglione* (**Kat. Nr. 19**) und dem *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**) – einen differenzierten und elaborierten Umgang mit der Natur, der sich insbesondere durch einen die jeweiligen Naturmomente unterscheidenden Duktus ausdrückt. So sind die Blattformationen des großen Baums am linken Bildrand gut vergleichbar mit denjenigen des großen rahmenden Baums im *Ronciglione*-Bild (**Kat. Nr. 19**) oder dem dünnen Baum hinter Diana (**Kat. Nr. 18**) oder dem dominierenden rahmenden Baum links in der *Bucht von Neapel* (**Kat. Nr. 30**). Diese schmalen lanzettförmigen Blätter sind jeweils sorgsam an einen Ast fast fächerförmig gebunden. Auch ist das Übergehen der Farbigkeit der Blätter ganz charakteristisch: so gestaltet er stets einzelne Naturelemente mit umbra-rötlichen Blättern, die auf grünen auflagern.

Von erhöhtem Betrachterstandpunkt aus zeigt Schmidt eine lichtdurchflutete Landschaftsszenerie mit verschiedenen Natur- und Architekturelementen sowie Personenstaffage: Das Bildzentrum wird beherrscht von einer schräg nach rechts in den Mittelgrund führenden Brücke, an deren Beginn sich vier antikisch gewandete Personen begegnen, sowie einem dominanten, die Komposition zerteilenden Baum, der seine Krone silhouettenhaft vor dem gelbblauen Himmel entfaltet. Der Weg über die Brücke führt offenbar zu einem im Mittelgrund erhöht liegenden Kirchenbau (**Kat. Nr. 16 Detail 2**) sowie zwei weiteren großdimensionierten Architekturen in der rechten Bildhälfte.

Die Kirche weist gemäß ihrer basilikalen Struktur ein überhöhtes Langhaus auf, eine halbrunde Apsis mit Zwerggalerie (durch diese wird das an der nicht sichtbaren Kirchenfassade befindliche Rundfenster erkennbar)<sup>1688</sup>, während die Seitenschiffe scheinbar ohne Apsiden ausgebildet und nur mit jeweils einem Rechteckfenster ausgestattet sind. Der zweite, durch die Farbperspektive ins Bläuliche aufgehellte und damit weiter in den Hintergrund tretende Bau ist eine antikisierende

<sup>1688</sup> Das Langhaus ist demnach nicht sehr lang, d. h. das Gebäude hat eine Tendenz zum Zentralbau.

Monumentalarchitektur mit öffentlich-repräsentativem Charakter. Erkennbar ist eine große Vorhalle mit ionischen Säulen (?) und einem Attikageschoss mit aufgesetztem Skulpturenschmuck. Die rechte Hälfte des Bauwerks wird ihrerseits von einer weiter vorne gelegenen Loggienarchitektur überschritten, die wiederum vom rechten Bildrand beschnitten wird. Das Gebäude bildet und stabilisiert nicht nur die rechte Bildgrenze, sondern leitet zudem durch seine schrägen Linien perspektivisch ins Bild hinein und formt kompositorisch das Gegengewicht zur verdunkelten Baumgruppe am linken Bildrand. Erkennbar ist eine über Eck geführte Loggia mit zwei Rundbögen, wobei der Bogen der perspektivisch sich verjüngenden Längswand von einer Säule getragen wird, die hier – wohl in gewagter Zweitverwendung – auf eine Art Konsole gestellt ist. Auch die Dachtraufe ist mit gemauerten Drempelpfeilerchen merkwürdig erhöht. Grundsätzlich scheint dieses Bauwerk ein Konglomerat verschiedener Bauphasen und Epochen zu sein, wobei jedoch eine antike Herkunft angedeutet wird.<sup>1689</sup> Somit ergeben sich für die drei Bauwerke unterschiedliche architektonische Positionen: Ein basilikaler Sakralbau, ein öffentlicher Profanbau sowie eine durch ihre Geschichte gezeichnete Architektur, gewissermaßen ein seiner Historizität ‚bewusstes‘ Bauwerk. Diese auffallende Diversität der Bauwerke spricht für das Modellhafte der Architekturstaffage. Schmidt versucht eine antike ‚Idealstadt‘ zu entwerfen.

Diese Überhöhung korrespondiert mit der ebenso antik-idealisch dargestellten Personenstaffage: Auf dem zentralen, erhellten Weg ist eine Familie (**Kat. Nr. 16 Detail 1**) in Rückenansicht dargestellt. Die Mutter, im antikisierenden, violett bis rosa changierenden peplosartigen Gewand, hat den rechten Arm im Redegestus erhoben und hält an ihrer linken Hand den Sohn. Dahinter wird der Vater in türkisblauem Mantelüberwurf sichtbar. Der gestische Impetus der Gruppe ist durch die Schlagschatten, die der Gruppe horizontal vorausseilen, unterstrichen. Gegenüber der Familie steht die angesprochene, im hellblauen Peplos gekleidete Frau, die ihre Rechte im Antwortgestus absenkt und die an ihrem linken Arm einen Korb trägt.

Im Mittelgrund, links von der Personengruppe, befindet sich eine kleine Kirche beziehungsweise eine Klosteranlage (erkennbar an einem kleinen Glockenstuhl und dem gekuppelten Rundbogenfenster). Dahinter öffnet sich eine weite Flusslandschaft mit einer größeren Stadt und einer über den Fluss führenden Brücke mit zehn Rundbögen. Die Landschaft löst sich hier sukzessive durch die eingesetzte Luft- und Farbperspektive in ein helles Lichtmedium auf. Diese Lichthaltigkeit in der Ferne wird durch den innerbildlichen Rahmen links und die Verschattung und Verdunklung des Baum- und Buschwerks in der Nähe verstärkt. Das Motiv der weit im Hintergrund befindlichen Bogenbrücke (**Kat. Nr. 16 Detail 4**) geht in Anspielung auf die Ponte Molle, jener traditionsträchtigen Brücke Roms, von der aus viele Reisende die Stadt zum ersten Mal betraten, auf ein traditionelles Bildmotiv zurück, das durch die klassischen Landschaften Claude Lorrains vorgebildet und in dessen Nachfolge von vielen Landschaftskünstlern des 18. Jahrhunderts immer wieder paraphrasierend aufgenommen wurde.<sup>1690</sup>

Bei Schmidts *Italienischer Ideallandschaft* handelt es sich um die deutlichste Rezeption von Claude Lorrains klassisch-arkadischen Landschaftskompositionen, die unverkennbare motivische Kongruenzen bis hin in die Figurenstaffage aufweist. Das Thema der Begegnung in der Landschaft<sup>1691</sup> sowie die dialogische Gestik beziehungsweise der Zeigegestus in der Figurenstaffage<sup>1692</sup> sind bei Lorrain ebenso vorgebildet wie das bildeinwärts führende Brückenmotiv.<sup>1693</sup> Auch die zarte Gewandfarbigkeit ist auf Lorrain zu beziehen, was ein Vergleich mit den Tanzenden der *Landschaft mit der Anbetung des*

<sup>1689</sup> Vgl. auch das steinsichtige Bruchsteinmauerwerk.

<sup>1690</sup> So z. B. Jakob Philipp Hackert, *Ideale Landschaft mit Tempelchen*, 1789, Öl auf Leinwand, 93 x 136,2 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Abb. in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 97, Kat. Nr. 1.

<sup>1691</sup> Vgl. *Landschaft mit Jakob und Laban*, 1676, Öl auf Leinwand, 74 x 95 cm, London, The Governors of Dulwich Picture Gallery, Abb. in: AK Im Lichte von Claude Lorrain 1983, S. 92, Kat. Nr. 27.

<sup>1692</sup> Vgl. *Hirtenlandschaft*, um 1633–35, Öl auf Leinwand, 78 x 107 cm, The Trustees of Olive Countess Fitzwilliam's Chattels Settlement, Abb. in: AK Im Lichte von Claude Lorrain 1983, S. 67, Kat. Nr. 4.

<sup>1693</sup> Vgl. *Landschaft mit der Rast auf der Flucht*, 1660, schwarzer Stift, Feder, braun und dunkelbraun laviert, weiß gehöht, 274 x 380 mm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Abb. in: AK Im Lichte von Lorrain 1983, S. 129, Nr. 67. S. auch: Liber Veritatis 64 (1642), in: Roethlisberger 1968, Kat. Nr. 508.

*Goldenen Kalbes* von 1660 verdeutlicht (**Abb. 50**), deren Gewandung auch in rosa, hellblauen und grünlichen Farbakzenten zusammenklingt. Engste kompositorische Verwandtschaft zeigt jedoch die *Ansicht von Delphi mit einer Prozession* (**Abb. 51**), die 1650 entstanden ist und die in der Galleria Doria Pamphili in Rom aufbewahrt wird.<sup>1694</sup> Auch hier ist die Komposition durch eine zentrale Baumgruppe zweigeteilt, die eine Brücke mit Figuren betont. Links wird der Blick in eine weite Flusslandschaft mit einer ganz ähnlichen Brücke wie bei Schmidt geführt, rechts bildet eine perspektivisch ins Bild führende Architektur die innerbildliche Begrenzung, die zu einem im Mittelgrund befindlichen monumentalen, antikisierenden Zentralbau mit pantheonartiger Kuppel und Prostýlos führt. Motivisch eng verwandt ist auch die am Brückenbeginn gehende Dreiergruppe: hier besteht die Gruppe jedoch aus zwei Frauen mit Kind. Sehr gut vergleichbar sind vor allem die Lichtkomposition, die silhouettenhafte Auffassung des zentralen Baumes sowie der Baumgruppe am linken innerbildlichen Rahmen und das hellgelbe, klare und gleißende Licht, das sich nach oben hin ins Azurblau wandelt. Nicht nur die Bildkomposition ist mit Claude vergleichbar, sondern auch die Figurenstaffage nimmt auf diesen Bezug. Im Unterschied zu Schmidts anderen Landschaftsgemälden wirken die Personen leicht überlängte, zudem sind sie in der Detailgenauigkeit reduziert, was ebenfalls für ein genaues Studium Claudes spricht. Auch die Lichtregie im Bild zeugt von der engen Auseinandersetzung. Die *Italienische Landschaft* versucht einen lichthaftern Stimmungscharakter einzufangen und mit einem an Lorrain geschulten adaptiven Blick Natur- und Architekturformen frei zusammen zu komponieren, die dem Topos einer Ideallandschaft entsprechen.

## 17

### **Orest und Elektra**

Um 1791

92 x 122 cm

Öl auf Leinwand

Unsigniert

Unbezeichnet

Krumlov, Tschechien, Schloss Český Krumlov

Inv. Nr. CK 3665 (alte Inv. Nr.: Schwarzenberg'sche Inventar NO 224; andere: 302, 249, 224, 367, 279)  
Provenienz: 1791 von Fürst Schwarzenberg in Italien bei Schmidt gekauft (Kraus 1791 (1996), S. 109), kam durch ihn in sein Schloss in Český Krumlov; die Autorschaft geriet in Vergessenheit und es wurde in den Inventaren als unbekannter Künstler, „Wiener Schule?“ geführt.

Bemerkung: Das Werk wurde 2001 in Český Krumlov entdeckt. Ohne das Bild und seinen Aufbewahrungsort zu kennen, korrigiert schon Werner Karg den Titel in ‚Orest und Elektra‘; danach auch Ingrid Sattel Bernardini. Im Sommer 2007 wurde es durch das Schlossmuseum Český Krumlov restauriert, das heißt gereinigt, dubliert und ein Riss im oberen Bilddrittel geschlossen. Die Vergoldung des zeitgenössischen, einfach gekehlten Rahmens mit sehr feingliedrigem, innerem Blattfries wurde gefestigt und einretuschiert.

Kraus 1791 (1931), S. 137, 140, 142; Kraus 1791 (1996), S. 94, 100, 109; Lohmeyer 1951, S. 59; Lohmeyer 1957, S. 116; Kircher 1952, S. 797; Rave 1960, S. 122; Karg 1984, S. 99, 113; Sattel Bernardini 2006, S. 75f.; AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007; Schülke 2007.

Marianne Kraus am 18. März 1791: „bei Schmit wahren wir und Sahen ein sehr schönes bilt. orest kömt mit seinem freunde an die stelle, wo seine Schwester Clidemnestra die urne ans Herz drückt in dem wahne, es wäre die Asche des orest. jhre Freundin steht ganz von Mitgefühl durchdrungen da. es ist Schöne Grichische füguren, die gewänder in grosser Manier geworfen. die ganze Composition in altem

<sup>1694</sup> Siehe Zeichnungen: Roethlisberger 1968, Kat. Nr. 683f.

stiel. ich werde nächstens wider zu schmit gehen, ums nochmal ordentlich zu betrachten. Die landschaft ist sehr schön dabei und in Einmal fertig gemahlt [...].“ Kraus 1791 (1931), S. 137.

27. März: „Bury und Schmidt führten mich nach Hause mit einem verletzten Regenschirm. Ich sah nochmal Schmidts Gemälde, es ist schön, wenn schon gewisse Leute behaupten wollen, die Hälse wären zu dick an den zwei Schwestern von Orest. Das eine Figürchen, wo neben Elektra steht, ist so ruhig und voller Ausdruck, ich möchte es aus dem Bild schneiden dürfen.“ Kraus 1791 (1996), S. 100.

am 28. März: „nachher fuhren wir zu bouk und Schmit, lezteren trafen wir nicht zu hause. Das bilt von orest gefiel dem jungen fürsten wohl, dass Er sein gelübte brechen will.“ Kraus 1791 (1931), S. 140.

am 29. März: „[...] Die Gräfin Solms fuhr mit, sprach aber keine 3 worde unterwegs, Sie ist gewiss böss, weil fürst Schwarzenberg Schmit sein gemälde abgekauft. das aber auch das gelübt nicht bei des amico sein bilt gebrochen worden, ist nicht recht.“ Kraus 1791 (1931), S. 142.

Das Gemälde konnte 2007 in einer monografischen Ausstellung anlässlich des 250. Geburtstags von Schmidt in seiner Geburtsstadt Ottweiler erstmals gezeigt werden.<sup>1695</sup> Im hierzu erschienenen Ausstellungskatalog ist das Gemälde, das durch das Tagebuch der Marianne Kraus (1765–1838), Hofdame der Gräfin zu Erbach-Erbach, der zweiten Frau von Graf Franz I. zu Erbach-Erbach (1754–1823), dokumentiert ist, ausführlich behandelt.<sup>1696</sup> Prinz Friedrich von Schwarzenberg (1774–1795) erwarb das Bild 1791 in Schmidts römischem Atelier.

Schmidt bezieht sich auf die Textgrundlage von Sophokles' *Elektra*.<sup>1697</sup> Elektra hat die Ascheurne von Orest mit dessen vermeintlichen sterblichen Überresten erhalten und erkennt diesen noch nicht. Über das Schicksal des Bruders in tiefe Trauer gesunken, sitzt sie klagend am Ende einer reliefhaft aufgebauten Figurenreihung. Marianne Kraus notierte am 18. März 1791: „bei Schmit wahren wir und Sahen ein sehr schönes bilt. orest kömt mit seinem freunde an die stelle, wo seine Schwester Clidemnestra die urne ans Herz drückt in dem wahne, es wäre die Asche des orest. jhre Freundin steht ganz von Mitgefühl durchtrungen da. es ist Schöne Grichische fügen, die gewänder in grosser Manier geworfen. die ganze Composition in altem stiel. ich werde nächstens wider zu schmit gehen, ums nochmal ordentlich zu betrachten. Die landschaft ist sehr schön dabei und in Einmal fertig gemahlt [...].“<sup>1698</sup>

Die Szene findet in einem bühnenartig arrangierten Naturraum statt. Im Zentrum befinden sich in strenger Figurenparataxe die vier Hauptfiguren auf einer schmalen Bodenzone: Beginnend links mit dem stehenden Pylades, dessen Schrittmotiv sowie sein hell aufleuchtendes Inkarnat das Einleitungsmotiv konstituieren, und Orest, der im Freundschaftsgestus Pylades Hand ergriffen hat. Nach einer Zäsur durch einen zylindrischen Altarblock folgt die Frauengruppe mit der stehenden, in sich versunkenen Chrysothemis, deren gefasste Haltung durch den geschlossenen Kontur unterstrichen wird, und Elektra, die als Sitzfigur den Abschluss und Höhepunkt bildet. Die gesamte Figurenparataxe bezieht sich auf Elektra, die als einzige im Bild einen Gegenstand, die Ascheurne, umfasst und die über die Bildgrenze hinausblickt und damit eine gewisse Transitorik einbringt. In ihr kulminiert genau das Moment kurz vor der Anagnorisis-Szene der Geschwister. Elektra wird – wie Schmidts *Artemisia* (**Kat. Nr. 47 und 155.a-c**) – ganz zum „Gefäß der Trauer“ und zur Figur der Versunkenheit (*absorption*). Chrysothemis erfüllt die Funktion der Ersatzbetrachterin für den tatsächlichen Betrachter.<sup>1699</sup> Ihr Betroffensein liefert die Sentimentvorgabe, die sich beim Betrachten des Bildes einstellen soll, was schon Marianne Kraus bemerkte: „Das eine Figürchen, wo neben Elektra steht, ist so ruhig und voller

<sup>1695</sup> Im Historischen Witwenpalais Ottweiler, vom 2. August bis 2. September 2007. Siehe AK „... ganz von Mitgefühl durchtrungen ...“ 2007; Schülke 2007.

<sup>1696</sup> Kraus 1791 (1996).

<sup>1697</sup> Sophokles 1999.

<sup>1698</sup> Kraus 1791 (1931), S. 137.

<sup>1699</sup> Hierzu Schülke 2007, S. 23.



Ausdruck, ich möchte es aus dem Bild schneiden dürfen.“ Zudem ist der *Anagnorisis*-Moment als ein „fruchtbarer Augenblick“ nach Lessing zu definieren, das heißt, dieser Augenblick liegt genau vor dem Höhepunkt der Handlung, ihm ist etwas Transitorisches ebenso eigen wie etwas Antizipatorisches: Das Zukünftige, das Erkennen des Bruders, ist für den Betrachter bereits enthalten, wie auch der nahende Sühnemord an Klytāimnestra und Aigisthos.

Die Folie beziehungsweise den Grund für die reliefhaft aufgefasste Figurenanordnung bildet der mittig platzierte Sarkophag des Agamemnon, auf dessen Längsseite in griechischen Lettern der Name des Ermordeten „Agamemnon“ und dessen Herkunft „Atreides“ (= aus dem Geschlecht der Atriden) bezeichnet sind. Die Landschaftselemente beziehen sich auf die Handlung und kommentieren diese: Zwei Baumstämme am linken Bildrand korrespondieren mit Pylades und Orest und rahmen einen Landschaftsausblick, der das Herantreten sinnfällig werden lässt. Hinter dem Sarkophag bilden säulenförmige Bäume einen funeralen Grund, über Elektra überhöht eine Pinienkrone den Trauerprozess der Protagonistin. Hinzu kommt die palastartige Architektur, die der weiten Landschaft am rechten Bildrand antipodisch gegenübergestellt ist und die den Wohnort von Aigisthos und Klytāimnestra, der Mutter von Orest, Elektra und Chrysothemis, die Agamemnon ermordete, meint.

Die Figurenkomposition schöpft ihre Anregungen aus antiken Bildvorlagen, genauer aus antiken Reliefs. So sind der Habitus des Pylades und der Kopf des Orest auf das so genannte *Antinous*-Relief (**Abb. 52**) zurückzuführen, das 1735 in der Villa Hadriana in Tivoli gefunden wurde und in die Sammlung des Kardinals Albani gelangte.<sup>1700</sup> Das Relief wurde schon 1767 durch Winckelmann publiziert und erlangte große Bekanntheit. Die Figur der Chrysothemis lässt sich mit einer Figur auf dem *Orestes*-Sarkophag (**Abb. 53**) in Verbindung bringen, der sich zu Schmidts Zeiten in der Villa Ridolfi in Rom befand. Elektra hingegen scheint sich aus Jacques-Louis Davids *Andromache* aus *Der Schmerz und die Klage der Andromache über den Tod Hektors* (**Abb. 54**) von 1782 ableiten zu lassen. Die Bezugnahme Schmidts auf antike Reliefs trägt einerseits mit zur Konstitution der Reliefhaftigkeit des Bildraumes bei, andererseits sucht der Maler durch die Isolation und das Für-sich-Sein der Figuren eine epische Erzählweise zu etablieren, die dem Betrachter handlungsarm gegenübertritt und die eine poetische Zeitabfolge bildet, die den Betrachter braucht, um diese Qualität entfalten zu können. In diesem Sinne ist die epische Erzählweise im Sinne Schlegels als „eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden“ zu begreifen.<sup>1701</sup>

Schmidt nahm offenbar einen Konzeptionswechsel in der Komposition vor<sup>1702</sup>; so wurde bei der Restaurierung im Jahre 2007 eine Untermalung erkennbar, die eine architektonische Struktur sichtbar werden lässt: Im Baumstamm hinter Pylades ist unmittelbar über dessen Kopf das Profil eines Gesimses zu erkennen, das sich von hier aus als Architrav schräg durchs Bild bis in den Himmel über Elektra entwickelt. Dort, etwa in der Mitte der tempelartigen Hintergrundarchitektur, ist eine vertikale Architekturkante zu sehen, so dass davon auszugehen ist, dass die Szene ursprünglich in einem architektonischen Innenraum stattfinden sollte, ganz in der Art der David'schen Kompositionen. Schmidt hat offenbar die etwas eintönige Innenraumdisposition zugunsten einer spannungsreicheren Beziehung zwischen Hintergrundstaffage und Figurengruppe aufgegeben.

## 18

### Diana und Callisto

Um 1792

Öl auf Leinwand

73,5 x 99 cm

<sup>1700</sup> AK „...ganz von Mitgefühl durchdrungen...“ 2007, S. 27f.

<sup>1701</sup> Ausführlich ebd., S. 42.

<sup>1702</sup> Schülke 2007, S. 18f.

Unsigniert

Unbezeichnet; auf der Rückseite des Rahmens unten rechts alte Siegelreste; Klebezettel oben links von Ausstellung in Heidelberg.

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. NI 2055

Provenienz: Das Gemälde wurde von Schmidt aus Rom an den Hessen-Darmstädter Hof geliefert. Heidrun Ludwig bezieht den Eintrag der Erwerbungsakten I, 1794, Nr. 4 «*An Schmidt in Rom für Gemälde und Fracht, 1015 fl., 36 Kr.*» (auch Preisverzeichnis I, 1794, Nr. 4) (im Besitz des Hessischen Landesmuseum) auf das *Diana und Callisto*-Gemälde. Hierbei handelt es sich meines Erachtens jedoch um Altmeistergemälde, die Schmidt nach Darmstadt sandte.<sup>1703</sup> Das Bild wurde mit der alten Inventarnummer GK 378 im Hessischen Landesmuseum inventarisiert. Um 1937, während der Amtszeit des Botschafters Joachim von Ribbentrop (Oktober 1936 bis Februar 1938), war es als Leihgabe an die Deutsche Botschaft in London ausgeliehen. Dort wurde es von englischer Seite beschlagnahmt und als „Gut aus der Japanischen Gesandtschaft“ bei Wallrae in London neben weiteren 80 Gemälden aus der Botschaft für 21 Pfund versteigert. Nach dem Verkauf gelangte es in englischen Privatbesitz, wo es der ehemalige Direktor des Saarland Museums, Rudolf Bornschein, aufspürte und sich zunächst vergeblich um einen Ankauf bemühte. Am 21.11.1957 wurde es dann bei Lempertz in Köln unter der Lot 120 versteigert (Kat. Lempertz 1957: 448; Bailey 2007, S. 11) und vom Saarland Museum Saarbrücken erworben. Am 29.1.1958 inventarisiert (Inv. Nr. NI 2055) (siehe auch Kat. Darmstadt 1997, S. 283.) – Im Archiv des Saarland Museums befindet sich ein Schreiben von Rudolf Bornschein an den Senatspräsidenten Zarth vom 15. September 1953. Bornschein fragt ob des Ankaufs aus englischem Privatbesitz an.

Bemerkung: Kopie nach Domenichino in der Galleria Farnese, Rom, zum ersten Mal vermerkt von Hofmann 1875 („Mit Benutzung der Composition von Ann. Caracci“, S. 14); danach jedoch stets als eigenständiges Werk von Schmidt angesehen. Erst Heidrun Ludwig korrigierte, dass es sich um eine Komposition nach Carracci handelt. Ingrid Sattel Bernardini bezog die neuen Forschungsergebnisse mit ein und bestimmte letztlich die Kopie nach Domenichino. Im *Großherzoglich-Hessischen Hofkalender* für das Jahr 1811 ist eine Druckgrafik nach Schmidts *Diana und Callisto* erschienen (siehe **Kat. Nr. 158**). Fardella geht 2006 immer noch davon aus, dass sich das Gemälde in Darmstadt befindet.

Meusel 1808-1814, Bd. 2, S. 287; Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Morgenblatt 1810, S. 62; Pauli 1815, S. 89; Müller 1820, S. 29, Nr. 111; Weber 1828, S. 391; Seeger 1843, S. 10, Nr. 44; Nagler 1835-1852, S. 322; Wagner 1839, S. 173; Dewey 1844, S. 63; Meyer 1851, S. 1079; Parthey 1864, S. 514; Hofmann 1872, Nr. 83; Hofmann 1875, S. 14, Nr. 83; Seubert 1879, S. 253; Hofmann 1885, S. 14, Nr. 83; Singer 1901, S. 14; Back 1908, S. 112; Back 1914, S. 183; Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; Müller/Singer 1921, S. 209; AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21, Nr. 221; Thieme/Becker 1936, Bd. 30, S. 144; Lohmeyer 1950, S. 72; Lohmeyer 1951, S. 40f., Abb. Taf. II; Hannig 1951; Kircher 1952, S. 797; Bénézit 1954, S. 610; Lohmeyer 1956, S. 21f., Abb. 14 ohne Seitenangaben; Kat. Lempertz 1957 (488), S. 19; Lohmeyer 1957, S. 116, 120, Abb. 4, S. 118; Schaffner 1957; Kunstpreisverzeichnis 1957-1958, S. 424; AK Ausklang des Barock, S. 45, Kat. Nr. 101; Schmeer 1959, S. 284; Rave 1960, S. 124, Abb. S. 122; Saarbrücken 1964, o. S., Kat. Nr. 67 und Abb.; Karg 1968; Bott 1972, S. 197, Anm. 1; Feuchtmeyer 1975, S. 97; Karg 1981; Schweers 1982, S. 880; Karg 1984, S. 100f., 112; Saarbrücken 1984, S. 138f., Farbabb. S. 139; Götz 1985, Abb. S. 167; Milano 1991, S. 1013f.; Kat. Kat. Saarbrücken 1995, S. 227, 270, Farbabb. Kat. Nr. 124, S. 242; Greco 1996, S. 160; Kat. Darmstadt 1997, S. 283, Abb. S. 283; Sattel Bernardini 2006, S. 78, Anm. 31, S. 81, Farbabb. 14, S. 77; Fardella 2006, S. 134; Bailey 2007, S. 11; Kat. Saarbrücken 2009, S. 154-156, Abb. S. 155.

<sup>1703</sup> Vgl. das Kapitel: A II 4 Verstreute Hinweise der Kunstagententätigkeit für das Großherzogliche Museum in Darmstadt.

„Diana, welche die Schwangerschaft der Callisto entdeckt, nach demselben Meister [gemeint Schmidt]. Albano scheint hier zum Vorbilde gedient zu haben. Aber es ist eine wahre Polizey-Untersuchung und das Sujet mit der äußersten Undelicatesse behandelt.“ Morgenblatt 1810, S. 62.

„By Schmidt, a ‘Diana and Nymphs bathing’ – exquisite beauty of form and softness of outline.“ Dewey 1844, S. 63.

„Herrn

Senatspräsident ZARTH

Beckingen/Saar

Sehr geehrter Herr Senatspräsident!

Bei unserer letzten mündlichen Unterredung teilte ich Ihnen den Versuch des Saarland-Museums mit, zwei Ölgemälde des bedeutendsten saarländischen Malers des 18. Jahrhunderts, Johann Heinrich Schmidt aus englischem Privatbesitz zu erwerben. Zur Vermittlung der Erwerbung habe ich mich an Dr. Edmund Schilling, früher tätig am Städel-Institut in Frankfurt-Main, jetzt in Edgware, England wohnhaft gewandt. In seinem Antwortschreiben teilt mir Dr. Schilling mit: „Gerne bin ich Ihnen bei der Erwerbung der Bilder von Schmidt-Fornaro behilflich. Bevor ich mich an die Eigentümer wende, möchte ich Ihnen doch erst die letzte Geschichte der Bilder mitteilen. Sie wurden kurz nach dem Kriege als Gut aus der Japanischen Gesandtschaft versteigert. Es stellte sich dann heraus, daß sie aus der deutschen Gesandtschaft kamen, wie die vielen anderen damals versteigerten Bilder. Die beiden genannten Gemälde stammen aus der Darmstädter Galerie und waren vor dem Kriege, wie das so üblich ist, zur Schmückung der deutschen Gesandtschaft ausgeliehen worden. Rechtlich ist die Sache völlig in Ordnung, da alle Bilder vom englischen Staat beschlagnahmt und verkauft worden sind. Falls Sie die Geschichte der Bilder stört, so ist es doch nicht zu ändern, wenn sie eines Tages in andere Hände übergehen.“

Ich erlaube mir, Ihnen diesen Vorgang zur Kenntnis zu bringen und erbitte eine Rücksprache mit Ihnen, bevor ich weitere Schritte unternehme. Mit vorzüglicher Hochachtung und freundlichen Grüßen  
B[ornschein]“ (Brief im Besitz des Saarland Museums, datiert am 15. September 1953)

Schmidts für den Hessen-Darmstädter Hof entstandenes Bild *Diana und Callisto*<sup>1704</sup> ist eine Kopie nach Domenichinos Original (**Abb. 55**) in der Gartengalerie des Palazzo Farnese in Rom.<sup>1705</sup> Das Studieren und Kopieren nach den Fresken im Palazzo Farnese, die im 18. Jahrhundert als Originale von Carracci galten, gehörte zum Ausbildungsrepertoire eines in Rom tätigen Künstlers.<sup>1706</sup> Schmidts *Diana und Callisto* ist keine „technische“ oder „wiederholende“ Kopie, sondern vielmehr eine „interpretierende“, fast sogar „schöpferische“<sup>1707</sup> Umformulierung des Originals, die eine in der Zeit verankerte ‚Übersetzungsrolle‘ offenkundig macht.<sup>1708</sup>

<sup>1704</sup> Siehe das Kapitel: B III. Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger. – 1811 wurde das Gemälde von Schnell gestochen, im Rheinischen Taschenbuch veröffentlicht und so einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Siehe auch Lohmeyer 1956, S. 21. – Inwieweit dieses Bild auf den Nassau-Saarbrücker Hofmaler Johann Friedrich Dryander anregend wirkte, muss vorerst offenbleiben. In Dryanders Arbeitsbuch wird im Oktober 1799 immerhin eine „Diana im Baad mit ihren Nymphen, wie sie Calisto bestraft“ erwähnt. Vgl. Fegert 1996, S. 134; Lohmeyer 1956, S. 21. – Auch das Ölgemälde mit 13 Nymphengestalten könnte von diesem beeinflusst sein. Lohmeyer 1956, S. 22, Abb. Nr. 15. – Darüber hinaus hat in Darmstadt August Lucas (1803–1863) dieses Thema in enger Anlehnung an Schmidt behandelt, hier jedoch mit acht Figuren, Öl auf Leinwand, 73 x 97 cm, verschollen, ehemals Darmstadt, Schlossmuseum, Abb. in: Franzke 1972, S. 74, Kat. Nr. VG 78; Bott 1972, S. 197; siehe auch Lohmeyer 1956, S. 21.

<sup>1705</sup> Zum Bildprogramm der Galleria Farnese siehe Marzik 1986.

<sup>1706</sup> Siehe das Kapitel: A II. 1. Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

<sup>1707</sup> Begrifflich beruht diese Unterscheidung auf den Ansätzen, die die Forschung für die Malerei des 19. Jahrhunderts bereitgestellt hat. Die Begriffe können auch für das 18. Jahrhundert angewendet werden, wenngleich betont werden muss, dass das 19. Jahrhundert weitaus gelöster und mit anderer Schwerpunktsetzung (z. B. Farbe) kopierte. August L. Meyer unterscheidet zwischen „technischer Reproduktion“ (der „Fälscherkopist“) und „Meisterkopie“, die einen „interpretierenden,

Das *Diana und Callisto*-Thema behandelt den Moment der Entdeckung der Schwangerschaft Callistos, von der Ovid in seinem zweiten Buch der *Metamorphosen* berichtet.<sup>1709</sup> Jupiter, der sich in die Lieblingsnymphe der Diana verliebte, verwandelte sich in die Gestalt der Diana, um sich Callisto zu nähern. Callisto, durch diese ‚Begegnung‘ schwanger geworden, sucht ihre Schwangerschaft zunächst zu verheimlichen. Als sie sich aber eines Tages weigert, ein Bad zu nehmen, wird sie von den anderen Nymphen entkleidet und ihre Schwangerschaft wird entdeckt.<sup>1710</sup> Da Callisto hiermit gegen ihr Keuschheitsgelübde verstoßen hatte, verbannt sie Diana aus dem Kreis ihrer Begleiterinnen.<sup>1711</sup> Hera, diese Tat beobachtend, verwandelt Callisto nach der Geburt von deren Sohn Arcas in eine Bärin, die von Diana gejagt werden soll. Nachdem sie sich 15 Jahre aus „Furcht vor den Jägern“ im Wald versteckt hielt, begegnete die Bärin ihrem Sohn, der sie töten wollte. Aus Angst um Callisto verwandelte Jupiter beide in das Sternbild des ‘Großen und kleinen Bären’ am Firmament.<sup>1712</sup>

Schmidt folgt der von Domenichino vorgegebenen kompositionellen Anordnung der Figuren in zwei Gruppen, die sich, dem Mythos entsprechend, an einem Gewässer niedergelassen haben. Beide Figurengruppen sind von Bäumen und Sträuchern hinterfangen, die nur im Mittelgrund des Bildzentrums einen Ausblick in die Ferne freigeben. Beginnend mit der Rückenfigur der teils im Wasser sitzenden, bildeinwärts gewendeten und nach außen blickenden Nymphe am linken Bildrand, erschließt sich die Komposition über die an einen Felsen gelehnte Diana, die ihren Arm im Verurteilungsgestus in Richtung Callisto emporhebt. Dieser Gestus leitet über den Landschaftsausblick hinweg zur abschließenden Nymphengruppe mit Callisto am rechten Bildrand. Eine halb kniende, das Tuch emporziehende Nymphe vermittelt zu Callisto, die verzweifelt ihren schwangeren Bauch zu verdecken sucht und angsterfüllt nach oben blickend eine Träne verliert. Ihr ängstliches Zurückwenden bringt ein retardierendes Moment in diese abschließende Figurengruppe ein. Den Schluss bildet die am rechten Bildrand kniende Nymphe, die Callistos Tuch in gegenläufiger Richtung nach unten zieht. In ihr findet sich wiederum ein retardierender Bewegungszug<sup>1713</sup>, der im Zeigegestus auf den Bauch gipfelt. Beide Nymphen befördern damit die Entlarvung der Schwangerschaft, wobei die Geschlossenheit der Gruppe durch das transitorische Moment des fließenden Tuches verstärkt wird. Dessen hochgehaltenes Ende deutet auf den am Baum hängenden Köcher, der selbst wiederum auf den Landschaftsausblick rückverweist.

Obwohl Schmidt sich eng an seinem Vorbild orientiert, sind doch auffallende Divergenzen festzustellen: Zunächst musste er das Format korrigieren und den am unteren Rand in das Fresko eingreifenden, verkröfteten Türrahmen ausblenden, wodurch die Bodenzone neu zu gestalten war. Schmidt ergänzte unterhalb der Diana einen dunklen Baumstumpf sowie krautiges Pflanzenwerk, eine hellockerfarbene

---

selbständigen“ Charakter besitzt und die „den eigentlichen Geist“ des Originals zu erfassen sucht, „um aus diesem engen Verkehr, der oft eine spannende Auseinandersetzung zu nennen ist, grössere Klarheit, reiche Anregung zu neuem eigenen Schaffen, zu einer Weiterführung dessen zu gewinnen, was der Kopierende in den betreffenden Gemälden bewundert“. Meyer 1917, S. 518. – Christian Lenz unterscheidet zwischen einer „schöpferischen“ und einer rein „wiederholen[den]“ Kopie. Lenz 1987, S. 324; siehe auch Wiercinski 2003, S. 100-120.

<sup>1708</sup> Als „Übersetzung“ bezeichnete beispielsweise Adolf Friedrich Baron von Schack eine Kopie, welche „nicht auf mechanische Weise hervorgebracht“ ist. Diese kann ein „wahres und echtes Kunstwerk sein“. Adolf Friedrich von Schack, *Meine Gemäldesammlung*, hier zit. nach Lenz 1987, S. 324.

<sup>1709</sup> Ovid 1997, S. 64-66, Z. 409-507.

<sup>1710</sup> „Rot wird Arcadiens Kind. Sie entledigen sich aller der Hüllen. / Eine versucht zu verziehn. Der Zögernden nimmt man das Kleid, und / Da es entfernt, offenbart an dem nackten Leibe die Schuld sich.“ Ebd., S. 65, Z. 460-462.

<sup>1711</sup> „Weiche du ferne von hier, entweihe den heiligen Quell nicht! / Spricht zur Vernichteten, die mit den Händen will decken den Schoß, die / Herrin des Cynthus und heißt aus dem Kreise der Ihren sie scheiden.“ Ebd., Z. 463-465.

<sup>1712</sup> „Er hebt sie selbst und die Untat / Auf, entrafte sie mit raschem Wind durch die Leere des Raumes, / Setzt an den Himmel und läßt beide zu Nachbargestirnen werden.“ Ebd., S. 66, Z. 505-507.

<sup>1713</sup> Dieser verläuft über die Hand, die das Tuch hält, empor zu ihrem Arm bis hin zum Kopf, von hier zu ihrem rechten Arm und ihrer Hand.

Uferzone mit Köcher und daneben liegenden Sandalen vor der Nymphengruppe sowie, als Abschluss und zugleich als Nachklang eines Repousoirmotivs, einen vom rechten Bildrand angeschnittenen, dunkelbraunen Felsbrocken. Die bei Domenichino in den Zwickeln noch erkennbare, gleichmäßig helle Bodenzone bildet Schmidt als alternierende Stufenabfolge von Dunkel nach Hell, um durch diese streifenförmige Abfolge eine Konzentration auf die Figuren zu bewirken, deren Inkarnate durch die rahmenden Dunkelzonen besonders freigestellt wirken.

Am auffallendsten ist aber die Körperbildung der Figuren verändert, die nun dem klassizistischen Körperideal folgen und sich von der Vorlage deutlich lösen: Domenichinos Frauenkörper sind durch gespannte, dreidimensional modellierte Partien ausgezeichnet, die in einem in der Renaissance gründenden Idealverständnis des Körperlichen verankert sind. Nicht nur der Rückenakt der im Wasser sitzenden Nympe links zeigt beispielsweise eine differenziert modellierte Rückenmuskulatur – ihr aufgestützter Oberarm ist durch einen schwellenden Muskel als belastetes Körperelement begriffen –, auch die frontal sitzende Diana wird von gespannten Körperpartien bestimmt, die sich insbesondere im Kontur zu erkennen geben. Die Körperlichkeit der Dargestellten bei Schmidt hingegen ist wesentlich von einer Ausblendung innerkörperlicher Kräfteverhältnisse getragen. Diese inneren Zusammenhänge, für die die Künstler der Renaissance großes Interesse aufbrachten, werden im klassizistischen Körperideal zugunsten eines geschlossenen, beruhigten und letztendlich auch verklärenden Körperbildes aufgegeben. Schmidts Akte erhalten durch diese innerkörperliche Beruhigung eine neue Statik, mit der zugleich auch eine neue Schwere beziehungsweise ein neues Verständnis vom Menschen und seines Standpunktes in der Welt verbunden ist. Betrachtet man die linke Nympe der Callisto-Gruppe, so zieht Schmidt den vorgegebenen spannungsreichen Kontur gleichsam gerade und bringt die Bewegung der Nympe in einen von geometrischen Formen bestimmten flächigen Zusammenhang. Dieser Verlust an gespannter Dynamik bei gleichzeitiger Flächenanbindung ist ein wesentliches klassizistisches Gestaltungsmoment, das sich durch den Einsatz des porzellanhaften Inkarnats<sup>1714</sup> und der Verwendung idealisierter Gesichtstypen verstärkt. Dem klassisch griechischen Ideal folgend, sind die Nasenrücken gerade geformt, die Frisuren zurückgesteckt und die typenhaften Gesichter nahezu austauschbar.<sup>1715</sup>

Während Schmidts Diana von großer innerkörperlicher Ruhe erfüllt ist, was die Wucht ihres Verbannungsgestus deutlich mildert, kulminiert bei Domenichino hingegen das schräge Gelagertsein im Zeigegestus oder anders gesagt: Dianas Gestus schöpft seine Dynamik aus der innerkörperlichen Gespanntheit. Das abschließende Urteil der Göttin und dessen Unverrückbarkeit sind durch den nach unten gekehrten Speer bei Domenichino deutlich attributiv zum Ausdruck gebracht. Schmidts Diana jedoch schwächt diesen verurteilenden Impetus ab. Ihr Handeln gründet im Erschauen der Schwangerschaft, aus dem heraus die Geste resultiert und nicht etwa aus einer innerkörperlichen Spannung. Ihr Handeln erhält so eine stärker verinnerlichte Dimension, die zudem durch subtile Verbindungen mit der umgebenden Natur unterstrichen ist. Schmidt ergänzt, im Gegensatz zum Vorbild, ein in unbestimmtem hellen Beigebraun gehaltenes Tuch, das sich über ihren rechten Oberschenkel und ihr Knie ausbreitet, um dann unter dem linken Bein hindurchgeführt zu werden.<sup>1716</sup> Das auf dem Boden aufliegende, ausladende Gewand bildet einen spitzen Zipfel aus, der sich auf den Verurteilungsgestus der Diana gestisch bezieht. Der beruhigteren Körperhaltung und -gestaltung

---

<sup>1714</sup> Siehe zur Schmidt'schen Inkarnatsgestaltung am Beispiel von *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 18**) das Kapitel: B II Die Rezeption der Grundfarbentheorie von Anton Raphael Mengs.

<sup>1715</sup> Dies ist am deutlichsten bei Diana zu beobachten, die auch als einzige im strengen Profil gegeben ist und deren Nasenrücken gerade in die Stirn übergeht. – Eine Ausnahme bildet die dunkelhaarige Nympe rechts von Callisto, die als einzige – wenngleich ebenfalls idealisiert – porträthafte Züge aufweist, die sich insbesondere in der breit gelagerten Gesichtsform, den weit auseinander liegenden Augen und der zeittypischen Frisur mit den die Stirn bedeckenden einzelnen und sorgfältig gelegten Locken aussprechen. Hierbei handelt es sich um einen Frauentyp, der mehrfach in den Historien von Schmidt Verwendung gefunden hat und der vermutlich auf das Modell seiner Frau Teresa zurückgehen dürfte. Die Identifizierung mit seiner Frau schon bei Lohmeyer 1951, S. 59, Anm. 19a; zuletzt Sattel Bernardini 2006, S. 78.

<sup>1716</sup> Der bogenförmig ausgestülpte Gewandzipfel, der den Schambereich nun ansatzweise verdeckt, ist eine spätere, nicht eigenhändige Ergänzung, was das leicht abweichende Kolorit an dieser Stelle verdeutlicht.

verleiht das Tuch nun durch fließende Faltentäler eine gewisse Dynamik, die der zurückgenommenen Bewegung zugute kommt.

Wie eigenständig interpretierend Schmidt mit seiner Vorlage umgeht, wird auch darin deutlich, dass er neue kompositorische Bezugnahmen schafft, um einerseits eine stärkere Verspannung der Figuren untereinander zu bewirken und andererseits neue Sinnzusammenhänge zu erschließen. So verspannt beispielsweise die gleichgerichtete schräge Haltung den Urteilsfinger Dianas mit ihren Fußspitzen, wobei Arm und Bein einen nach rechts v-förmig geöffneten Raum ausbilden, der die Verbannung unterstreicht. Gerade in diesem Bereich entfaltet sich nicht zufällig auch die gestische Kraft des Gewandzipfels. Auf der Höhe der Ferse angeordnet, bezieht er sich ebenfalls auf den Zeigegestus der im Rückenakt gegebenen Nymphe, so dass eine ambivalente Überleitungsfunktion festzustellen ist: einerseits hin zu Diana, andererseits, als ein Weiterleiten vom Anfangsmotiv zum Schluss der Komposition, zur Callisto-Gruppe hin.

Zeigt Domenichinos Callisto-Gruppe durch die vielfältigen Richtungswechsel eine raumgreifende dynamische Auskleidebewegung<sup>1717</sup>, die den Überraschungseffekt akzentuiert, so reduziert Schmidt nun die räumliche Verschränktheit und breitet die Nymphen geradezu flächig, gar reliefhaft vor dem Betrachter aus. Bei Domenichino steht die das Tuch emporziehende Nymphe mit ihrem linken verschatteten Bein fest auf dem Boden, während sie mit dem angewinkelten rechten nur mit der Fußspitze den Boden berührt. Der kräftige Schlagschatten, den das Bein wirft, verdeutlicht ihren Abstand zur horizontalen Bodenfläche und unterstützt damit die Aufwärtsbewegung der Figur, die zum Auskleiden oder zur ‚Entschleierung‘ Callistos führt. Schmidt hingegen lässt die Nymphe mit ihrem rechten Unterschenkel fest auf dem Boden knien, bindet die Figur damit stärker an die Grundfläche an und reduziert somit die Dynamik der Aufwärtsbewegung, die lediglich durch ihren linken Arm zum Ausdruck gebracht ist. Ihre Arme antworten zudem rechtwinklig, das heißt, auch hier beruhigt Schmidt die im Vorbild vorgegebenen Schrägen und verleiht dem Auskleidevorgang eine größere Statik. Ähnliches ist bei der zweiten Nymphe zu beobachten, die bei Domenichino stärker vom Bildrand angeschnitten, tiefer verschattet und deren Körper, insbesondere aber ihr Haupt deutlicher ins Profil gedreht ist. Schmidt bildet sie als in Dreiviertelansicht kniende Frauengestalt.<sup>1718</sup> Neu hinzugenommen ist ein dunkelockerfarbenes, mit hellen Ockerhöhlungen versehenes Tuch, das über ihre Knie drapiert ist und dann über ihren rechten Unterarm herabfällt. Durch die auffallende Parallelisierung dieses dunkelfarbenen Gewanddetails mit dem hellweißen Schleierende verzeitlicht Schmidt den Entkleidungsvorgang und deutet das Danach im unteren Teil des die Knie bedeckenden Gewandes an: Dort ist eine dominierende Gewandfalte sichtbar, die sich in Gestalt eines Bogens über ihren Oberschenkel spannt. Ihr Handrücken berührt nun diese, welche die Richtung des Auskleidens vorwegnimmt, die Richtung, die die Hand vollziehen wird. Hinzu kommt eine weitere, die Hand gewissermaßen als ‚Echo‘ hinterlegende kleine Schüsselfalte, die in geöffnetem Gegenschwung das zeitliche Davor der Entkleidung imaginiert, ehe sich dessen Danach formal in der Bogenfalte vollendet. Dieses anschauliche ‚Ende‘ in der Gewandung manifestiert sich in der Figurengestaltung, deren Verspannung und formale Rückführung in der Körpergestaltung impliziert ist.<sup>1719</sup>

Callisto selbst, deren Inkarnat das Hellste der Figurengruppe ist, wird unter anderem mit dem Ins-Licht-gerückt-Sein als Protagonistin der Dreiergruppe bezeichnet. Hier wirkt die *Deutlichkeit der Beleuchtung*.<sup>1720</sup> Ihr verhaltener verzweifelter Gesichtsausdruck ist über den geöffneten Mund, die leicht zusammengezogenen Augenbrauen, den hilfeschreitenden Blick nach oben sowie die Träne, die über

<sup>1717</sup> Es muss nicht eigens betont werden, dass das Auskleiden hier lediglich zeichenhaft durch das reduzierte Tuch erfolgt.

<sup>1718</sup> Dass die Nymphe in Dreiviertelansicht gegeben ist, ist auf eine eigenhändige Kompositionsänderung zurückzuführen. Am Baumstamm befindet sich eine nicht gänzlich eliminierte Untermalung, die das Gesicht der Nymphe im strengen Profil nach links in Richtung Callisto zeigt.

<sup>1719</sup> Die Bewegung ist über den Schleier und den linken Arm zum äußeren Bildrand geführt, ehe sie über die Schulter und den Kopf sowie über den Weisegestus zur Hauptfigur der Dreiergruppe zurückgeführt wird.

<sup>1720</sup> Siehe ausführlich zur Bedeutungshelle und der Farbgestaltung des Gemäldes das Kapitel: B III Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.

ihre Wange rinnt, veranschaulicht. Auffällig ist das Verhalten-Sein der Protagonisten im Bild, was auf die klassizistische Gedankenwelt verweist, die eine Minderung der Affekte in der Darstellung als Konstituente begreift. Die innere Bewegtheit der Protagonisten gegenüber einer Situation wird jedoch über subtile gestalterische Elemente zur Darstellung gebracht: So dürfen die leichte Wangenrötung wie auch die, wie von einem Windhauch, in Bewegung geratenen Haarsträhnen als Ausdrucksqualitäten des Inneren gelesen werden. Diese verhaltenen Elemente erstrecken sich sinnfälligerweise auch auf die efeubewachsene Rinde des Baumes im Hintergrund der Gruppe, die damit dem Betrachter versteckte Lesehinweise zu vermitteln vermögen.

Schmidt kommentiert mit der Einbindung der die Figuren umgebenden Naturelemente die Handlung näher und sucht das nicht zur Darstellung gebrachte zeitliche Danach durch die Gestaltung selbst zu imaginieren. Das dichte, gestrüppartige Blattwerk hinter Domenichinos Diana löst Schmidt zu einem übersichtlich geordneten Naturraum auf.<sup>1721</sup> Die divergierenden Richtungsimpulse der Diana – hier vor allem das Anlehnen an den Felsen und ihr gleichzeitiges Nach-vorne-Neigen – sind in dem v-förmig entfalteten, ebenso divergierenden Strauchgebilde im Hintergrund links aufgegriffen.<sup>1722</sup> Besondere Bedeutung ist jedoch ihrem Verbannungsgestus beigemessen, den die Natur durch zahlreiche Korrespondenzen sinnfällig unterstreicht. So bezieht sich der überhängende Fels im Mittelgrund unverkennbar auf ihren richtenden Arm, während die restlichen, zurücktretenden Felsstufen ihren c-förmigen Körperkontur reflektieren. Der schräg hinter Diana verortete Strauch reflektiert und erweitert bogenförmig den Körperkontur, um so gezielt nach oben und zum folgenden Felsen überzuleiten. Auch gesellt sich im Unterschied zum Vorbild ein neues Naturelement hinzu: der über dem sich v-förmig strauchartigen Baumgebilde befindliche Baumstumpf, der die Gerichtetheit der Lanze aufgreift und in dem inhaltlich der Ausgang der Verbannung vorweggenommen erscheint.<sup>1723</sup> Insgesamt antwortet der sich hoch auftürmenden Felsenagglomeration ein entgegengesetzt sich ausstülpender Felsenkontur hinter der Callisto-Gruppe, der noch dem Vorbild eng verbunden bleibt.<sup>1724</sup> Hinzu tritt die räumliche Verortung der Felsen, die sich einerseits von Diana ausgehend konvex zum Gewässer hin vorschieben und andererseits hinter der Callisto-Gruppe selbst konkav zurücktreten, wo sie den Verbannungsgestus und das Zurückweichen kommentieren. Der konvexe Felsen hinter der Callisto-Gruppe scheint gar vor dem Ausgreifen des Felsenmotivs links auf ähnliche Weise zurückgewichen zu sein wie Callisto vor Dianas Verbannungsgestus. Diese Positiv-Negativ-Form enthält die Implikation des vormaligen Zusammenhangs und Ehemals-Verbundenen, was auch der Figurengruppe immanent war, bevor die Schwangerschaft entdeckt wurde.

Ein weiteres Naturelement, mit dem Schmidt den Verbannungsgestus der Diana akzentuiert, ist der genau unter ihrer Hand entspringende Wasserfall. Während sich bei Domenichino die Wasserdarstellung im Mittelgrund lediglich in einem dreieckigen, wenig ausdifferenzierten zentralen Ausblick zu erkennen gibt, bildet Schmidt einen Wasserfall und bezieht ihn deutlich auf die richtende Hand der Göttin. Dieser entspringt genau unterhalb des Handgelenkes, wird mit diesem parallelisiert, wobei die Wucht, mit der das Wasser in den Abgrund stürzt und im Tal aufschäumt, sich zum

<sup>1721</sup> Zwar lässt sich auch Domenichinos Natur auf die Figurenanordnung beziehen, auch die Natur wird durch spannungsreiche Kontraktionen und Extraktionen belebt, jedoch setzt Schmidt eindeutige Bezugnahmen.

<sup>1722</sup> Auch die Kompaktheit des Felsens, auf den sie sich mit ihrem rechten Unterarm anlehnt, korrespondiert mit der Einleitungsfigur links vorne.

<sup>1723</sup> Wie subtil Schmidt seine Darstellung neu interpretiert, wird innerhalb des v-förmig gestalteten Strauchgebildes deutlich: Nicht nur verlängert der Strauch einerseits mit den zu Diana geneigten langen, leicht bogenförmigen Ästen den Körperkontur der Diana, sondern andererseits wiederholt, gleichsam parallelisiert er in seinem gegenläufigen Richtungsimpuls mit dem nach links ausgerichteten Ast die Disposition der Lanze, um den Betrachterbezug nach oben zu dem auf die Lanze bezogenen Baumstumpf zu führen. Hier finden sich nun Astformationen, deren Enden fächerförmig gestaltet sind und kurvig-gebogen ins Bildzentrum vermitteln wie auch den Höhenzug nach oben definieren. Zudem gestaltet Schmidt mit ausschließlich bildimmanent gesetzten zaghaften Helligkeitswerten in den Blättern, die in Abständen – somit auch in Wahrnehmungsabständen – stufenförmig den Blick nach oben leiten.

<sup>1724</sup> Domenichino zeigt einen ähnlichen Felsen und steigert die Wucht des Gestus durch den dornigen Bewuchs des Felsüberhangs.

„natürlichen“ Surrogat für Dianas Verbannungshandlung transformiert. Das Wasser tritt ohne bildliche Überleitung abrupt im Mittelgrund zwischen den Felsen hervor, erreicht zunächst die Nymphen – Callisto wird weichen müssen –, ehe es sich in der kristallklaren Untiefe vor Diana zum beruhigten „Badeteich“ sammelt.

Hinter dem Wasserfall öffnet sich eine bewaldete Landschaft, die sich luftperspektivisch aufhellt und ähnlich abrupt in ihrer Fernwirkung erscheint wie der schnelle Wechsel des Wasserfalls zu einem beruhigten Gewässer. Verglichen mit dem Vorbild sind der Felsüberhang sowie die Baumkronen am oberen Bildrand dichter zusammengeführt, wodurch sich der Ausschnitt verkleinert und der Landschaftsausblick sowie die Himmelszone verengen. Durch das Geneigtsein der Baumkronen schließen sie sich, im Gegensatz zum Vorbild, am oberen Bildrand zu einer bogenartigen Rahmung des Landschaftsausblicks zusammen. Während sich die Bäume bei Domenichino geradezu lodernd in einer weiten Landschaft entfalten und vor dem Himmelsgrund abzeichnen, verdichtet Schmidt die Bäume zu buschigen, dichten Waldzonen, die sich zu einer in sich geschlossenen Naturganzheit zusammenfinden. Die Dargestellten sind nicht mehr in ein unendliches, weites Weltganzes eingebunden, sondern in einen engen, beinahe empfindsamen Naturhorizont, was auch im bühnen- und kulissenhaften Aufbau des Landschaftsraumes, bei dem sich die Hügелеlemente versatzstückhaft ins Bild einschieben, zum Tragen kommt.<sup>1725</sup>

Betrachtet man die Callisto-Gruppe näher, so finden sich auch hier auf die Figuren bezogene Kompositionselemente im Naturraum, die über den reinen Formbezug hinausgehen und das Handlungsanachronismus imaginieren: Zeigt Domenichino noch drei der Anzahl der Nymphen entsprechende dünne Baumstämme hinter der Nymphen-Gruppe, die die räumliche Entfaltung der Gruppe reflektieren, so zieht Schmidt diese Baumgruppe nun als Zweiergruppe zusammen und parallelisiert die zwei mächtigen Baumstämme miteinander. Durch ihre schräge Neigung zum Landschaftsausblick entsteht eine kulissenhafte Korrespondenz zum Felsüberhang, wenngleich die Neigung der Bäume die Körperhaltung Callistos in Gegenrichtung aufnehmen. Beide Baumstämme führen den Blick des Betrachters nach oben. Auffällig ist zunächst die unterschiedliche Farbigkeit der Baumstämme: der am Bildrand befindliche zeigt ein dunkelgestimmtes Umbrarot, der direkt hinter Callisto emporwachsende hingegen ein Grau-Umbra, das sich der Farbigkeit des Felsens wie auch der Farbigkeit des Landschaftsausschnittes annähert. Die schon bemerkte Überleitung der dynamisierten Haarsträhnen Callistos zum rechten Baum macht deren Zusammengehörigkeit deutlich: Das Überwachsen des Baumstammes mit Efeu dient als Metapher zur Hinführung der kommenden Metamorphose. So wie der Efeu eine Gestaltwandlung des Baumes bewirkt, wird sich Callisto in eine Bärin verwandeln. Dieser im zeitlichen Danach bereits implizierte metamorphotische Prozess ist darüber hinaus auch über die Blattfarbigkeit des ahornartigen Baumes präsent, denn diese wie auch der Baumstamm selbst erhalten eine Farbstimmung ins warme rostige Umbrarot<sup>1726</sup>, die den transformatorischen Prozess in der Natur zur Anschauung bringen. Die eigenständige atmosphärische Stimmung dieser Partie verweist zusätzlich auf die kommende Gestaltwandlung der Callisto. Ähnliches ist bei dem zweiten Baum zu beobachten, an dessen Stamm ein mit Pfeilen gefüllter Köcher wie zufällig angebracht erscheint. In seiner Ausrichtung bezieht er sich auf Callisto – genauer auf den rechten Oberarmkontur – und besitzt zugleich eine weisende Funktion in die Landschaft, um den Verbannungsakt in seinem späteren Dasein in den dahinterliegenden Wald zu verorten.<sup>1727</sup> Ein weiteres Detail des Baumstammes ruft nun ebenfalls das kommende Schicksal Callistos ins Bewusstsein: zwei dicke Aststümpfe am rechten Baumkontur treiben wieder aus und bilden kleine Blattkronen. Mit diesem aus der barocken Malerei überlieferten

---

<sup>1725</sup> Dieses bühnenartige Hineinschieben deutet eine Tiefenstaffelung an. So „schiebt“ sich rechts, hinter dem großen Baum, eine vom Felsen angeschnittene Baumkrone ein, der links in der Nähe des Wasserfalls ein weiterer Baum perspektivisch folgt, bis der Blick zu den noch entfernteren dichten Baumformationen freigegeben wird.

<sup>1726</sup> Dieses Umbrarot ist weit entfernt noch aus den Sandalenbändern entwickelt.

<sup>1727</sup> Vgl. auch die Unterstützung durch den triadischen Nachklang und die Deutlichkeit der Beleuchtung das Kapitel: B III Farb- und lichtgestalterische Zeigeformen als Bedeutungsträger.



Motiv des Baum- beziehungsweise Aststumpfs spielt Schmidt auf Callistos kommendes Schicksal an: Ihr Sterben innerhalb des arkadischen Zusammenhangs antizipiert ihr überzeitliches Weiterleben am Firmament durch die austreibenden Äste. Der im Gegensatz zum Vorbild neu und inhaltlich motiviert gestaltete Naturzusammenhang wird so bei Schmidt von Ausdrucksqualitäten des Erzählerischen überformt.

Grundsätzlich ist Schmidts *Diana und Callisto*-Fassung als eine klassizistische Interpretation des vorgegebenen Bildthemas zu bestimmen.<sup>1728</sup> Schmidt gestaltet im Gegensatz zu seinem Vorbild einen neuen Naturraum, der aus der Körperberuhigung der Figuren, die dem klassizistischen Ideal unterliegen, heraus entwickelt ist. Hieraus resultiert eine entschiedene Reduktion der Bewegung, der Räumlichkeit und der gestischen Momente, um letztendlich eine innerbildliche Figuren- und Bildstatik zu erreichen. Um einen Ausgleich zu evozieren beziehungsweise um die Beruhigung und Zurücknahme wieder zu lösen, wird in einem ersten Schritt über die Neuformulierung der Natur eine gestische, gar anthropomorphe Bezugnahme zu den Figuren hergestellt. Die dargestellte Natur ist als Kommentierung der dargestellten Situation hinzugenommen. In einem zweiten Schritt sind die Naturelemente zugleich als Träger des Zukünftigen zu bestimmen. Stärker noch als im Vorbild angelegt, transformiert Schmidt sie, verleiht ihnen einen neuen Gehalt und macht sie zu Repräsentanten des Folgenden.

## 19

### Römische Campagnalandschaft bei Ronciglione

1792

Öl auf Leinwand

111 x 127 cm

Signiert und datiert rechts unten in Rot: „SCHMIDT PINX. RONCIGLIO. 1792.“

Unbezeichnet

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. NI 1103

Provenienz: Das Gemälde wurde von Schmidt aus Rom an den Hessen-Darmstädter Hof geliefert. Heidrun Ludwig bezieht den Eintrag der Erwerbungsakten I, 1794, Nr. 4 «*An Schmidt in Rom für Gemälde und Fracht, 1015 fl., 36 Kr.*» (auch Preisverzeichnis I, 1794, Nr. 4, im Besitz des Hessischen Landesmuseum) auf das Gemälde. Hierbei handelt es sich meines Erachtens jedoch um Altmeistergemälde, die Schmidt nach Darmstadt sandte.<sup>1729</sup> Um 1937, während der Amtszeit des Botschafters Joachim von Ribbentrop (Oktober 1936 bis Februar 1938), war es gemeinsam mit dem *Diana und Callisto*-Gemälde als Leihgabe an die Deutsche Botschaft in London ausgeliehen. Dort wurde es von englischer Seite beschlagnahmt und als „Gut aus der Japanischen Gesandtschaft“ versteigert, eine Verwechslung mit der Deutschen Botschaft (siehe Brief unter der **Kat. Nr. 18**). Nach 1941 befand es sich im Kunsthandel bei H. J. Spiller in London, wo es 1946 für 53 Pfund versteigert wurde. Über G. Bac in Paris wurde es ans Saarland Museum vermittelt und dort am 9. März 1954 inventarisiert. – Im Archiv des Saarland Museums befindet sich ein Schreiben von Rudolf Bornschein an den Senatspräsidenten Zarth vom 15. September 1953 (siehe unter der **Kat. Nr. 18**). Paola Fardella geht 2006 immer noch davon aus, dass sich das Gemälde in Darmstadt befindet.

*Pauli 1818, S. 8; Müller 1820, S. 9, Nr. 9; Wagner 1839, S. 173; Seeger 1843, S. 6, Nr. 14; Parthey 1864, S. 514; Hofmann 1872, Nr. 81; Hofmann 1875, S. 14, Nr. 81; Hofmann 1885, S. 14, Nr. 81; Singer 1901, S. 14; Back 1908, S. 112; Back 1914, S. 183; Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; Errara 1921, S. 489, 529; Müller/Singer 1921, S. 209; Baudissin 1924, S. 8; AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst*

<sup>1728</sup> Die formalen Mittel von Schmidts klassizistischer Interpretation sind die spezifische Glättung des Bildträgers bzw. das Negieren der Pinselstriche, das Auflösen des Helldunkels sowie das gleichmäßige Behandeln des Kolorits durch den Ton.

<sup>1729</sup> Vgl. das Kapitel: A II 4. Verstreute Hinweise der Kunstagententätigkeit für das Großherzogliche Museum in Darmstadt.

1930, S. 21, Nr. 222; Hardenberg 1930, S. 231; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 144; Lohmeyer 1950, S. 71f.; Schwingel 1950, S. 52; Lohmeyer 1951, S. 16, 21, 37, Abb. Taf. I o. S.; Hannig 1951; Kircher 1952, S. 1797; Bénézit 1954, S. 610; Lohmeyer 1956, S. 17, Abb. 8 o. S.; Lohmeyer 1957, S. 116, 119f., Abb. S. 121; Schaffner 1957; Rave 1960, S. 123f., Abb. S. 123; Saar-Kunstkalender 1962, Linke & Co, Scheidt /Saar, Farbabb.; Saarbrücken 1964 o. S., Kat. Nr. 66, Abb. u. Detail; Karg 1968; Feuchtmeyer 1975, S. 97; Karg 1981; Schweers 1982, S. 880; Karg 1984, S. 112; Saarbrücken 1984, S. 136f., Farbabb., S. 137; Kat. Saarbrücken 1995, S. 227f., 270, Farbabb. Kat. Nr. 125, S. 243; Kat. Darmstadt 1997, S. 283, Abb. S. 283; [www.lebrecht.co.uk](http://www.lebrecht.co.uk) (Stand 5. September 2006), Farbabb.; Sattel Bernardini 2006, S. 77, S. 81, Anm. 30, Farbabb. 12, S. 75, Farbabb. 13 (Detail), S. 76; Fardella 2006, S. 134; Bailey 2007, S. 11; Kat. Saarbrücken 2009, S. 156f, Abb. S. 157.

Die großformatige *Römische Campagnalandschaft bei Ronciglione* zeigt alle bekannten Elemente von Schmidts landschaftlicher Kompositionsweise: Von einem schmalen Vordergrundstreifen ausgehend, auf dem eine Vielzahl von Staffagefiguren versammelt sind, staffelt sich das Vicanotal im Bildzentrum mit den bräunlichen Tuffwänden kulissenhaft und perspektivisch sich verkleinernd zur Stadtansicht von Ronciglione bei Viterbo. Die von Kirchenbauten dominierte Stadtsilhouette ist von einem breitgelagerten, der Farbperspektive unterworfenen Gebirgsstreifen, dem Apennin, überbeziehungsweise hinterfangen, der ihrerseits zur klaren und lichten Himmelszone überleitet. Hinter der Stadtsilhouette ist der Monte Soratte zu sehen, der sich dreiecksförmig erhebt. Seitlich flankieren Baumgruppen den Landschaftsausschnitt; rechts vorne türmt sich ein Baumriese hoch auf, ferner spaltet sich dort eine Piniengruppe aus dem Baumdickicht ab und entfaltet ihre charakteristische Krone vor dem lichten Himmel. Diese Baumgruppe überwölbt und betont die in der rechten unteren Bildhälfte konzentrierte Personenstaffage. Am linken Bildrand hingegen ist der Himmel weitgehend freigehalten, lediglich ein Baum mit ins Gelbliche changierenden Blättern, der hier die Horizontlinie kaum zu durchbrechen vermag, bildet den innerbildlichen Naturrahmen des Landschaftsprospekts.

Die Personenstaffage auf der hellen, ockerbraunen Bodenzone des Vordergrundes gliedert sich in eine Gruppe Einheimischer, die an und auf einem kleinen Hügel rechts lagert und musiziert; vor ihnen tanzt ein Paar den Saltarello. Links davon, in der Bildmitte, steht eine Gruppe Fremder, die das Treiben betrachten. Größte Aktivität geht von dem tanzenden Paar aus. Der in hüpfendem Saltarello-Schritt gezeigte Mann mit lokalfarbig rot leuchtender Weste ist frontal dem Betrachter zugewendet, die Dame in Rückenansicht trägt ein langes, zart rosafarbenes Kleid mit grünem Wams und Schleiertuch.<sup>1730</sup> Auf einem kleinen Hügel rechts sitzen zwei Musiker, ferner sind vier Männer in unterschiedlichen Tätigkeiten um einen hölzernen, am Fuße des Hügels stehenden Trog angeordnet, der Proviant enthält. Der Gitarrenspieler hält gerade inne und schenkt einem anderen Wein ein. Die äußere, die Komposition abschließende Figur steht in Schrittstellung, ist überlängt und hat ein Kind auf den Schultern, dem er sich gerade zuwendet. Ein weiteres Kind, das mit geöffneten Armen auf diese Vaterfigur bezogen ist, sowie zwei schnuppernde Hunde runden die Gruppe ab. An die auf dem Hügel Lagernden schließt im Mittelgrund eine Frauengruppe an, eine Sitzende, dahinter eine Tamburinschlägerin und schließlich zwei inniglich einander zugeneigte Damen, die ins Gespräch vertieft scheinen. Daneben sind im Schatten des Hügels ein Eselsreiter und ein gehender Mann erkennbar, der ein Weinfass auf seiner Schulter trägt. Diesem volkstümlichen Treiben ist eine Gruppe beobachtender Fremder in der Bildmitte gegenübergestellt: hier eine zentrale Rückenfigur im braunen Gehrock, mit Dreispitz, dahinter ein weiterer Herr, der von zwei Damen flankiert wird, die linke etwas disproportioniert. Merkwürdig steif beobachten sie den ausgelassenen Tanz, so dass ihre Fremdheit besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Diesen distanzierten Blick der Fremden hat Schmidt auch im *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) ins Bild gesetzt, nur hat er dort den Blick der Reisenden auf die Landschaft thematisiert, wohingegen sich in der

<sup>1730</sup> Da das Gemälde im Jahr von Schmidts Heirat mit Teresa Banducci entstanden ist, wurde auch angenommen, dass es sich um ein „Hochzeitsbild“ handeln könnte. Das tanzende Paar würde Schmidt und seine Braut zeigen. Rave 1960, S. 123; Sattel Bernardini 2006, S. 77f.; Kat. Saarbrücken 2009, S. 156.

*Ronciglione*-Landschaft der Blick auf das Treiben der Einheimischen richtet. Dieses Interesse an Volkstümlichkeit und am ländlichen Leben mag auch ein Grund für die Anbringung der sehr deutlich lesbaren Ortsbezeichnung im Bild rechts unten sein, die Schmidt nur bei diesem Bild so auffällig einsetzte. Der genauen Ortsbezeichnung kommt hier die Aufgabe zu, die regionale Verankerung des gezeigten Brauches zu dokumentieren und die Historizität des Dargestellten zu unterstreichen.

Im Mittel- beziehungsweise Hintergrund sind mehrere Figuren erkennbar, links am künstlichen Teich zwei Jäger mit Hunden, auf einem Damm mit Schleusentor zwei Damen, in der Türöffnung des Schleusenhauses ein Mann, rechts daneben ein weiterer Mann mit einem Esel, zwei Frauen sowie, weiter hinten, eine Frau, die einen Korb auf dem Kopf trägt. Diese Figuren dienen dem Betrachter einerseits als Orientierungspunkte für die perspektivische Staffelung, andererseits führen sie unterschiedliche Handlungen und Tätigkeiten einheimischer Personen in der Landschaft vor Augen.

Bei genauerer Betrachtung fallen auch Bezüge zwischen den Figurengruppen und der sie umgebenden Landschaft auf: Der statischen Gruppe der Fremden im Bildzentrum vorne entspricht die vertikale Streng der Mauerkanten der Schleusenarchitektur wie auch die zentrale Kirchengruppe im Ortsbild von *Ronciglione*. Der Jäger links, der seine Flinte nachlädt und dessen Silhouette vor dem Teich frei steht, wird in seiner Körperaufrichtung von der streng vertikalen Pappel unterstützt, während der vor ihm mit einem Hund gehende Jäger bereits ins Gestrüpp eintaucht. Die beiden weiß gekleideten Frauen mit kräftig rotem Schal korrespondieren mit dem über ihnen ins Blau der Berge emporragenden Pappelpaar, während zwei weitere Frauen mit schwarzem Schal beziehungsweise Kopftuch vor dem Teich an der Schleuse die paarweise Gruppierung der Figuren weiterführen. Diese subtile Vernetzung mit der Umgebung zeigt, dass Schmidt die Landschaft als übergeordneten Ort menschlichen Seins zu definieren sucht und dass er idealisierende Gestaltungselemente – wie er sie etwa von Claude Lorrain her kannte und wie er sie auch bei der Schmidt zugeschriebenen *Italienischen Ideallandschaft* (**Kat. Nr. 16**) einsetzte – mit einzubringen wusste. Auch ikonografisch bezieht er sich mit der Gruppe der Tanzenden auf Lorrains Bildkompositionen, wie beispielsweise die *Landschaft mit dem tanzenden Paar* (um 1632–34)<sup>1731</sup>, bei der die Musiker ganz ähnlich seitlich auf einem Baumstamm sitzend positioniert sind, während das Paar im Bildzentrum in charakteristischem Saltarello-Schritt miteinander tanzt. Dieser Nationaltanz der Römer (italienisch auch *passo brabant*) „ist ein lebhafter Sprungtanz, aller Wahrscheinlichkeit nach italienischen Ursprungs. Bekannt seit mindestens dem Mittelalter, wird er noch heute in der Umgebung von Rom als volkstümlicher Paartanz gepflegt. [...] Nach dem 16. Jh. verschwindet der Saltarello allmählich aus dem elegant-höfischen Tanzrepertoire und wird in zunehmendem Maße ein beliebter Bestandteil des Volkstanzes, besonders in den Regionen der Romagna, der Abruzzen und der Marschen. [...]“<sup>1732</sup>

Zieht man eine Schilderung Ludwig Richters hinzu, der sich 1823 bis 1826 in Rom aufhielt, so dürfte der Anlass des ausgelassenen Treibens auf dem *Ronciglione*-Bild mit einem Weinerntefest in Verbindung zu bringen sein. Richter schreibt: „Die Oktoberfreuden zu genießen, war ich mit Koch, Wagner, dem

<sup>1731</sup> Öl auf Leinwand, 98 x 125 cm, London, Rafael Valls Gallery, Abb. in: AK Im Licht Lorrain 1983, Nr. 3, Abb. S. 66.

<sup>1732</sup> MGG, Bd. 8 1988, S. 874-878. – 1810 beschreibt auch Norbert Norson als Reisender in seinem Tagebuch seine Eindrücke von diesem fremdartig anmutenden Tanz: „Zwei junge Mädchen aus Tivoli tanzten im Sibyllentempel, ja im wahren Sibyllentempel, den Saltarello, einen Tanz, der das bei den Römern ist, was bei den Südtaliern die Tarantella. Die Musik besteht aus wenigen Akkorden, die sich beständig wiederholen, die man jedoch stundenlang anhören könnte, ohne sich gelangweilt zu fühlen, selbst wenn nicht dazu getanzt würde. Hier begleitet die beiden Mädchen eine Gitarre und eine Zither. Im Kreise herum befand sich Alt und Jung, ein zahlreiches Publikum. Der größte Teil der Anwesenden hockte oder saß auf dem Boden. Unter den Männern vielen mir einige ganz besonders wild und unheimlich aussehende Gebirgssöhne und Hirtengestalten auf. Die beiden tanzenden Mädchen waren stolze Prachtgestalten. Ihr ganzes Wesen lebte im Tanze, jedes Glied war beseelt, jedes, von Kopf bis zu den Füßen; der Saltarello bringt den ganzen Körper in Bewegung. Die vollen Busen schienen die kurzen, schwarzen Samtmieder sprengen zu wollen. Im üppig reichen Haare, die ein reicher Kamm festhielt, vibrierten die Zitternadeln. Das letzte Licht des Abends, die dunkelglühenden Strahlen der Tagesneige gaben den beiden Gestalten, dem schönen Oval ihrer Gesichter, ihrem Reigen und Schweben einen traumhaften, wunderbaren Reiz.“ Norson 1883, S. 31f.

Bildhauer Lotsch, von Hempel, Thiele und Oehme nach dem Monte Testaccio gegangen. Unter den alten Ulmen, welche den Hügel umgaben, und vor den geöffneten Kellern hatten sich bereits fröhliche Volksgruppen eingefunden, die sich an dem trefflichen Wein labten, der hier geschenkt wird [...]. Nach und nach wurde es lebendiger auf dem Platze. Wagen kamen angefahren, gefüllt und überfüllt mit buntgeputzten Mädchen und Frauen und ihren Männern oder Liebhabern [...]. Die Fröhlichkeit wurde lauter. Das helle Lachen der Mädchen, das Zurufen, Singen und Deklamieren der Männer, das Klingen einer Mandoline mit dem Pauken und Rasseln der Tamburins, welche den Saltarello begleiten, alles machte die ‚Allegria‘ vollständig. Es ist ein wohltuendes Gefühl, daß bei all solcher römischen Volkslust, trotz Wein und Tanz, trotz des ungezwungensten Verkehrs der Geschlechter untereinander, nicht das mindeste zu bemerken ist, was einer Roheit ähnlich sieht.“<sup>1733</sup> Einen Bezug zur Antike sieht Johann Christian von Mannlich, der sich an die antiken Bacchanalien erinnert fühlt: „Die Zeit der Weinernte war gekommen. Alles strömte, wie es auch heute noch in Rom Sitte ist, auf das Land. Überall tanzt und trinkt man, und die Frauen bewegen sich freier. Am meisten vergnügte ich mich am Saltarello, einem Tanz von antikem Charakter: ein Mädchen schlägt tanzend im Takt ein Tamburin, da die Schellen klingen; ihr Partner begleitet sie mit Kastagnetten und führt dazu die tollsten Sprünge wie ein Faun aus. Er gebärdet sich, als wolle er sie erhaschen; sie, vor ihm fliehend, reizt ihn, sie wieder zu verfolgen, um dann erst recht zu entflühen und sich ihm schließlich zu ergeben. Das ist ein Rest der alten Bacchanalien. Wenn wir an den Sonntagen wie gewöhnlich zur Villa Madame wanderten, so gaben wir uns dort in dieser Zeit der allgemeinen Fröhlichkeit hin, bei Musik und köstlicher Kurzweil.“<sup>1734</sup> Diese zeitgenössischen Beschreibungen belegen, wie groß das Interesse der Reisenden an Volkstümlichkeit beziehungsweise Ursprünglichkeit war. Die *Ronciglione*-Landschaft verdeutlicht aber auch, dass die Reisenden vor allem unter sich waren, sich in ihren eigenen Kreisen bewegten, das heißt, sie erhielten sich stets den Blick von außen und waren eben nicht in die Gesellschaft der Einheimischen integriert. Diese Aufrechterhaltung der Distanz ist ein wesentliches Kennzeichen des Fremdseins. Schmidts wiederkehrendes Reflektieren eines „fremden“ Standortes im Bild dürfte somit auch das Hinterfragen seiner eigenen Position in Italien implizieren.

Die großformatige *Ronciglione*-Landschaft ist durch ihren kompositionellen Aufbau als eine idealisierende Prospektlandschaft zu bestimmen<sup>1735</sup>, als eine tiefenräumlich gestaffelte Komposition, die landschaftliche Idealelemente mit einbezieht, die sich aus der klassischen Landschaft ableiten lassen (erhöhter Standpunkt, Bezugnahmen zwischen Staffagefiguren und Landschaft etc.). Die im Vordergrund platzierte Staffage greift zwar ikonografisch auf das Vorbild Lorrain zurück, jedoch ist durch das Binnenverhältnis zwischen Reisenden und Einheimischen eine Reflektionsebene eingebaut, die Schmidt durch die nur hier konzentrierten lokalfarbigten Akzente unterstreicht. Das Verwenden der Lokalfarbe im Zusammenhang mit dem „bunten“ Treiben mag nicht nur der Sichtbarmachung einer immanenten Polarität von Fremden und Einheimischen dienen, sondern mag auch als eine Form von anschaulich gewordener Musikalität zu deuten sein, als ein bewusstes koloristisches Ausscheren aus der ruhigen Tonalität des umgebenden Landschaftskontextes. Gerade hierdurch erhält die Belebtheit des Saltarellos eine nachhaltige Akzentuierung.

---

<sup>1733</sup> Richter 1980, S. 220-222.

<sup>1734</sup> Mannlich 1966, S. 129.

<sup>1735</sup> Graf von Hardenberg sieht die Landschaft schon als „der Romantik nahe“ stehend. Hardenberg 1930, S. 231. – Auch Schmeer bezeichnet sie als „atmosphärisch empfindsame und romantisch stimmungsvolle“ Landschaft. Schmeer 1959, S. 284.

**Santa Dolcissima**

1793

Öl auf Leinwand

288 x 179 cm

Signiert und datiert „Schmidt pinx Ronciglione / 1793“

Sutri, Dom

*Sattel Bernardini 2006, S. 79, Abb. 18, S. 79, Farbabb. 18a, S. 80; I santi patroni del Lazio 2008, Bd. 2, S.178.*

Das 1793 datierte hochformatige Altarbild im Dom von Sutri bei Viterbo zeigt die Stadtpatronin von Sutri als stehende Frauenfigur mit dem Märtyrerattribut eines Palmwedels in einer Landschaft, in der die Stadtsilhouette von Sutri zu erkennen ist. Die Jungfrau, die ihr Martyrium im ausgehenden 3. Jahrhundert n. Chr. erlitten hat, hält den Palmwedel in ihrer Linken in graziler Geste, hat die Rechte im Redegestus erhoben und ihr bekröntes Haupt mit verklärem Gesichtsausdruck gen Himmel gerichtet. Ihre Hand ist gewissermaßen ‚wartend‘ nach oben geöffnet. Sie trägt ein langes Unterkleid in bräunlich-grün changierendem Stoff, darüber eine kurze weiße Tunika, die mit einem Gürtel knapp unter ihrem Busen mit schleifenartigem Knoten festgehalten ist, ferner einen langen roten Mantel und Sandalen. Der über ihren Nacken geworfene Mantel – offenbar beidseitig am Saum des Decolletés befestigt – hinterfängt die Heilige wie eine Folie. Während der unten rechts verschattete Mantelsaum mit einer gewissen Bewegtheit und Eigendynamik auszipfelt und die Schrittstellung der Heiligen nachzeichnet, bildet er ansonsten einen ruhigen und schmalen Kontur, der sich insbesondere hinter ihrem rechten Arm zu einer langgezogenen rundlichen Wölbung zusammenfindet. An dieser Stelle ist der Mantel zudem merkwürdig unorganisch als Faltenknoten unter ihrer rechten Armbeuge herausgezogen, so dass sich hier eine ungewöhnliche Betonung ergibt, die optisch in Zusammenhang mit dem Palmenattribut gesehen werden kann. Der erhoben gehaltene Palmzweig biegt sich stark gestisch in Richtung Oberkörper und greift genau an dieser Stelle den Kontur des aufgeblähten Mantels auf. In ihrer Vertikalität korrespondieren Palmwedel und Mantelkontur zudem mit dem Kirchturm des Domes von Sutri zu ihrer Rechten, den die Heilige mit ihrem Arm überschneidet. Diese optische Überschneidung verbindet die Märtyrerin eng mit dem Kirchenbau und bezieht zugleich das Attribut sinnfällig mit ein, so dass ihrer Funktion als Stadtpatronin in besonderer Art und Weise Rechnung getragen wird.

Betrachtet man die landschaftliche Einbettung der Heiligen, so ist zunächst die Monumentalisierung der Einzelfigur in der weiten Landschaft nach dem Vorbild der italienischen Malerei des Quattro- beziehungsweise Cinquecento festzustellen. Die Figur steht auf einer podestartigen, jedoch sehr flachen Bodenzon, auf der vorne rechts ein Zepter attributiv schräg abgelegt ist. Die dahinter beginnende Landschaft zeigt einen felsigen Sockel sowie Buschzonen und offenere Landschaftsbereiche, jedoch ohne dass eine kontinuierliche Entwicklung zu erkennen wäre. Am Ende dieser Diskontinuität steht die erhöhte Stadtsilhouette von Sutri als Horizontlinie, die vom Brustbild der Heiligen überragt wird. Unmittelbar über der Stadt und hinter ihrem Oberkörper ist der Himmel rötlich gefärbt und mit horizontal lagernden Wolkenstreifen versehen, während sich die Himmelszone in Richtung der oberen Bildgrenze stark verdunkelt. Schmidt entwickelt hier eine Kontrastfolie zum mit Lichtstrahlen hinterleuchteten Haupt der Heiligen, so dass eine vergeistigt verklärte Überhöhung der Dargestellten erreicht wird.

Das unmittelbare Vorbild für die Figurenkomposition ist eine barocke Dolcissima-Figur, die in derselben Kirche aufbewahrt wird. Die der Bernini-Schule zugeschriebene<sup>1736</sup> vergoldete Statue, deren Kopf, Hände und Füße aus versilbertem Metall bestehen, entspricht Schmidts Darstellung bis ins Detail, so dass sich bei genauerer Betrachtung auch die festgestellten kompositionellen Ungereimtheiten erklären lassen: Das Auszipfeln des Gewandsaumes nach rechts hängt unmittelbar mit dem Schrittmotiv zusammen, das heißt, das Ausschreiten der barocken Figur ist im Auspendeln des Gewandes deutlich wiedergegeben. Schmidt sucht die Bewegtheit der Figur statuarisch zu beruhigen – ganz ähnlich wie bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**) – ohne jedoch das Bewegungsmotiv zu eliminieren. Dieses Motiv setzt er vielmehr als ikonografisches Wiedererkennungszeichen ein. Auch der merkwürdig anmutende Knoten entpuppt sich im Vergleich mit der Statuette als sinnvolles Faltendetail im Figurenganzen, denn der Mantel ist dort vor dem Körper hochgezogen und am Gürtel festgezurt. Schmidt eliminiert bei seiner Dolcissima diesen frontalen Mantelzipfel, was mit seinen klassizistischen Vorstellungen in Zusammenhang steht, denn er sucht die Figur stärker zu beruhigen und sie auf das reine Weiß der Tunika zu konzentrieren. Er interpretiert damit das barocke, dreidimensionale Vorbild unter klassizistischem Blickwinkel, was sich ebenfalls durch die gewählte Farbigkeit ausdrückt.

## 21

### San Felice

Um 1793

Öl auf Leinwand

288 x 179 cm

Unsigniert

Sutri, Dom

*Sattel Bernardini 2006, S. 79, Farbabb. 19, S. 80; I santi patroni del Lazio 2008, Bd. 2, S.178.*

Die Darstellung des *Heiligen Felice* ist aufgrund seiner Verwendung als Altarbild sowie des Formates als Pendant zur *Heiligen Dolcissima* (**Kat. Nr. 20**) zu bestimmen. Auch in kompositioneller Hinsicht weist die einfigurige Isolation und Monumentalisierung der Figur das Altarbild als Gegenstück aus.

Ähnlich wie Dolcissima steht der Heilige in einer Landschaft, deren Horizontlinie kurz unterhalb der Schulterpartie verläuft. In leichter Schrittstellung, mit vorgesetztem rechten Bein stehend, hat er seinen rechten Arm abgesenkt, die Hand nach oben geöffnet und hält in seiner angewinkelten Linken ein Buch und das Märtyrerattribut eines Palmwedels. Er trägt den Habit eines Geistlichen, eine lange Albe, darüber eine rote Kasel und Sandalen. Sein bärtiges Antlitz<sup>1737</sup> ist erhoben, der Blick vergeistigt zum Himmel gerichtet. Auch hier ist – wie bei der *Heiligen Dolcissima*, dort jedoch durch Strahlen intensivierter – hinter seinem Haupt eine schwache Gloriele erkennbar. Die Faltensprache seines Priesterhabits ist beruhigt, das Standbein durch mehrere strenge Vertikalfalten stabilisiert.

Der Heilige ist vermutlich mit dem heiligen Felix, dem Priester von Rom identisch, dessen Vita eine Kompilation verschiedener Felix-Überlieferungen darstellt.<sup>1738</sup> Hierauf deuten der Habit und die Attribute.

## 22

### See von Nemi

Um 1796

<sup>1736</sup> Sattel Bernadini 2006, S. 79.

<sup>1737</sup> Ingrid Sattel Bernadini erkennt eine physiognomische Ähnlichkeit zum Hadrian im Darmstädter *Tivoli*-Bild (**Kat. Nr. 15**). Sattel Bernadini 2006, S. 79.

<sup>1738</sup> LCI, Bd. 6, Sp. 231.

Öl auf Leinwand

146,5 x 197,2 cm

unsigniert und unbezeichnet

Dänemark, Privatbesitz

Provenienz: Von Friederike Brun (1765–1835) 1796 in Rom bei Schmidt erworben (vgl. Fernow 1793–1798, S. 177).

*Fernow 1793-1798, S. 177, 238, 329 Anm. 15; Brun 1800, S. 342; Bobé 1910, S. 135; Lohmeyer 1951, S. 17; Lohmeyer 1956, S. 17; Lohmeyer 1957, S. 116f., 119; Rave 1960, S. 124; Karg 1968; Karg 1969; Karg 1981, Farbabb. (Detail), Titelbild; Karg 1984, S. 99, 112; Sattel Bernardini 2008, S. 53f.*

„Meine Freunde Hirt und Zoëga begleiteten mich zu diesem edlen und bescheidenen deutschen Künstler, den ich mit Hochachtung verließ. Man zeigte mir zuerst seinen eben vollendeten See von Nemi. Es ist ein Spiegel des Himmels, wie ichs noch nie auf einem Gemälde sah; der Vordergrund rein detailliert und wahr; die große Pinie und Platane herrlich ausgemalt; perspektivisch schön das Vorland und das fern sich einbiegende Waldgestade. Allein die Senkung des tiefen vulcanischen Sees ist vor Allem bewunderungswürdig und mit magischer Kunst dargestellt.“ Brun 1800, S. 342, wieder abgedruckt in Fernow 1793–1798, S. 329, Anm. 15.

„[...] Sprich deshalb mit der Brun davon [bezüglich einer Landschaft (der Wald) von Reinhart]; so würde sie doch wenigstens eine gescheute Landschaft mit nach Hause bringen; denn mit der Schmidtschen von Nemersee hat sie sich ein wenig übereilt.“ Fernow an Pohrt am letzten Tage des Jahres 1796, Fernow 1793-1798, S. 177.

Brief LI: 12. Mai 1797, Fernow an Pohrt: „Die Gemählde können natürlicher Weise nicht eher abgehen, bis die Rahmen fertig sind, von denen ich Dir hier die Rechnung des Tischlers und Vergolders einliegend übersende. Der Preis wird Euch vielleicht hoch scheinen, aber es ist zu bedenken, daß ein römischer Skudo in Zetteln jetzt lange kein deutscher Thaler ist, daß alles also verhältnismäßig aufschlägt. Daß sie gut und sauber gearbeitet werden, dafür stehen Schmidt und ich. Letzterer hat mich gebeten, seine Landschaft vom Albanersee nochmahls in Vorschlag zu bringen, als Gegenstück zum See von Nemi, welches ich ihm zu thun versprochen habe und hiermit thue. Ihr habt Euern Willen. Er will sie für 50 Zecchinen lassen.“ „Die Gipssachen der Brun werden mit den Gemählden zugleich abgehen können und dies wird in 4 bis 6 Wochen geschehen.“ Ebd., S. 237f., 240.

Brief LII: 27. Mai 1797, Fernow an Pohrt: „Daß eure Marmorsachen abgegangen und die Rahmen in Arbeit sind, werdet Ihr aus meinem letzten Briefe wissen. Sobald letztere fertig sind, werden auch die Gipse u. Gemählde abgehen. Ich wünsche nun nichts als glückliche Überkunft der Sachen.“ Ebd., S. 242.

Brief LIV: 24. Juni 1797, Fernow an Pohrt: „Die Rahmen sind der Vollendung nahe. Ich wünsche, daß dann die Anweisung zur Bezahlung derselben eintreffe; auch die Gipssachen sind fertig. Alles bis jetzt nach hier befindliche soll dann fordersamst auch zu seiner Bestimmung abgehen.“ Ebd., S. 252.

Brief LV: 8. Juli 1797, Fernow an Pohrt: „Sey doch so gut und besorge, daß die Anweisung für die Rahmen sobald als möglich übersandt werde, wenn sie noch nicht unterwegs ist. Die Rahmen sind fertig u. die Leute haben mich schon verschiednmahl um das Geld gemahnt; daß ich es nicht verstecken kann, weißt Du wohl. Ich wünsche also, es bald zu haben, damit ich die Sachen abschicken kann. Auch die Gipse sind jetzt einmahl fertig, u. ich wünschte sehr, daß alles zusammen mit einmahl abgehen könnte, um die Sachen nicht zu sehr zu vereinzeln. Es sind wohl nunmehr 2 Monathe, daß ich Euch die Nota des Rahmenschnitzers u. Vergolders nach der Schweiz übersandt habe.“ Ebd., S. 253.

Brief LVI: 22. Juli 1797, Fernow an Pohrt: „Vergeßt nicht mir die Assignazion auf das Geld für den Rahmenschnitzer u. Vergolder zu schicken. Die Leute mahnen mich u. ich kann ihnen nicht helfen. Ich will auch damit sie ruhig sind, die Sache nicht eher von ihnen annehmen, als bis ich sie bezahlen kann. Ihr wißt daß die römischen Handwerker arm sind u. nicht lange Credit geben können.“ Ebd., S. 257.

Brief LVII: 5. August 1797, Fernow an Pohrt: „In diesen Tagen gehen auch die Gipssachen, die schon eingepackt stehen u. nur auf Gelegenheit warten, und sobald die Anweisung zu der Bezahlung der Rahmen eintrifft, auch die Gemälde u. Rahmen ab. Ich wünsche daß alles glücklich u. unbeschädigt zu seiner Zeit in Kopenhagen lande [...] Will die Brun eine Landschaft von Reinhart besitzen, welches ich zur Ehre ihres Geschmacks, und um den Makel welche sie demselben durch den Albanersee beygebracht hat, wieder auszulöschen hoffe“ Ebd., S. 258f.

Brief LVIII: 20. August 1797, Fernow an Pohrt: „Es wird mich herzlich freuen, bald zu hören, daß Ihr nach Euren Irrfahrten zu den Lästrigonon und Phäaken glücklich in Ithaka gelandet seyd, und der H. Rahmenschnitzer wird sich nicht weniger darüber freuen, davon überzeugen mich die öftern Besuche, die er aus lauter Theilnahme an Euren Schicksalen und Wechseln bey mir ablegt.“ Ebd., S. 262.

Brief LIX: 10. September 1797, Fernow an Pohrt: „Mit der letzten Post habe ich Deinen ersten Brief aus Dänemark zugleich mit der Anweisung auf Heigelin erhalten. Ich habe Sie sogleich nach Napel gesandt und hoffe nun bald vor dem hungrigen Rahmenschnitzer Frieden zu haben.“ „In künftiger Woche gehen Eure Gipse u. Gemälde von hier nach Livorno. Ich habe mit Fleiß so lange gewartet bis ich die Rahmen bezahlen konnte, um die Arbeiter zu beruhigen.“ Ebd., S. 265, 268.

Brief LXIV: 9. Dezember 1797, Fernow an Pohrt: Gipse sind schon abgegangen und evtl. Piratenraub geworden „Die Gemälde sind noch hier; denn die Rähme sind erst vor kurzem fertig geworden. Jetzt werden sie auch nicht eher als im frühen Frühjahr von hier abgehen. Gesetzt also auch, die Gipse wären verlohren, so ist doch der Verlust nicht unersetzlich. Diese lassen sich wieder kaufen u. noch mehr dazu.“ Ebd., S. 279.

„Gestern sind zwei Kisten von Rom zu Lande nach Livorno abgegangen. In der einen sind drei große Malereien, Ihre beiden von Schmidt und eine von Carstens, dem Baron Knuth gehörend.“ Brief von Zoëga an Brun am 19. März 1800, Original in der Universitätsbibliothek Bonn, publiziert in: Fernow 1793–1798, S. 329, Anm. 15.

Die dänische Dichterin Friederike Brun (1765–1835), die lange Zeit in Rom lebte und intensive Kontakte mit den dortigen Künstlern pflegte<sup>1739</sup>, erwarb das Gemälde zusammen mit der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) direkt in Schmidts römischem Atelier.<sup>1740</sup> In ihrem Tagebuch berichtet Brun, wie sie mit ihren „Freunde[n] Hirt und Zoëga“ das Atelier dieses „edlen und bescheidenen deutschen Künstler[s]“ besucht habe und vom Anblick des *Nemisees*, insbesondere aber auch von der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**)<sup>1741</sup>, überwältigt worden sei. „Man zeigte mir zuerst seinen eben vollendeten See von Nemi. Es ist ein Spiegel des Himmels, wie ichs noch nie auf einem Gemälde sah; der Vordergrund rein detailliert und wahr; die große Pinie und Platane herrlich ausgemalt; perspektivisch schön das Vorland und das fern sich einbiegende Waldgestade. Allein die Senkung des tiefen vulcanischen Sees ist vor Allem bewunderungswürdig und mit magischer Kunst dargestellt.“<sup>1742</sup> Im gleichen Jahr noch bemerkte Fernow in einem Brief an Johann Pohrt, den Erzieher ihrer Kinder, dass Friederike Brun sich mit dem Kauf des „Schmidtschen von Nemersee [...] ein wenig übereilt“ hätte und schlug den Erwerb einer weiteren Landschaft, ein Gemälde von Johann Christian Reinhart vor, damit „sie doch wenigstens eine gescheute [gemeint ist: gescheite] Landschaft mit nach Hause bringen“ könne.<sup>1743</sup> Der Transport des

<sup>1739</sup> Friederike Brun geb. Münter war verheiratet mit dem dänischen Kaufmann Constantin Brun. Ihr erster Romaufenthalt war von November 1795 bis Mai 1796, in dem sie auch die Bilder von Schmidt erwarb. Von 1802 bis 1803 hielt sie sich wieder in Italien, vor allem in Rom, auf und kam zwischen 1807 und 1810 ein drittes Mal nach Italien.

<sup>1740</sup> Das Tagebuch der Friederike Brun ermöglicht die Datierung des Bildes. Das Bild galt bis in die 1960er Jahre als verschollen, bis Werner Karg es in Privatbesitz auffinden konnte. Siehe Karg 1981.

<sup>1741</sup> Dort auch der Eintrag im Tagebuch zum Bild.

<sup>1742</sup> Brun 1800, S. 342, wieder abgedruckt in: Fernow 1793–1798, S. 329, Anm. 15.

<sup>1743</sup> Fernow an Pohrt am letzten Tage des Jahres 1796, Fernow 1793–1798, S. 177.



*Nemisees* nach Dänemark erfolgte erst im Jahre 1800 zusammen mit der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**), was ein Brief Zoëgas belegt.<sup>1744</sup>

Der Blick des Betrachters wird von einem erhöhten Standpunkt aus auf den spiegelglatten Nemisee geleitet: Rechts ist der Bildausschnitt begrenzt und gerahmt von einer mächtigen Platane, deren Äste sich ins Bild neigen; im linken Bilddrittel antwortet eine geradezu silhouettenhaft freigestellte, große Pinie mit einem gebogenen, bildeinwärts führenden Stamm. Im Vordergrund, der durch gesteigertes Hell-Dunkel wie zweigeteilt erscheint, befinden sich mehrere Figuren in zeitgenössischer Kleidung. Im Mittelgrund entfaltet sich die glatte Wasserfläche des Nemisees, in dem sich die dahinter liegenden Berg- und Hügelformationen spiegeln, die ihrerseits zum relativ hoch liegenden Horizont und zur dahinter liegenden Meer- und Himmelszone überleiten.

Der Nemisee befindet sich wie der Albanersee – den Schmidt ebenfalls malte (**Kat. Nr. 64**) und der als Pendant konzipiert wurde – in den südöstlich von Rom gelegenen Albaner Bergen. Er gehörte schon seit dem frühen 17. Jahrhundert zu den beliebtesten und am häufigsten verwendeten Bildsujets der Landschaftsmalerei. Allen voran Claude Lorrain, der als der „eigentliche Entdecker der Schönheit dieser Region“ gelten darf<sup>1745</sup>, widmeten sich auch Nicolas Poussin und dessen Schwager Gaspar Dughet diesem Bildmotiv.<sup>1746</sup> Die „ästhetische Entdeckung“ dieser Region „war eng mit ihrer mythologischen Tradition verknüpft, denn die waldreiche Gegend galt als Aufenthaltsort der antiken Götter und wurde zunächst aufgrund dieser klassischen Assoziation künstlerisch gewürdigt. Hinzu kam die günstige Lage entlang der Via Appia, die ebenfalls dazu beitrug, dass die Albanerberge zu einer der häufig besuchten Regionen der Italienreisenden wurden.“<sup>1747</sup> Die mythologische Tradition dieser Gegend – insbesondere der Wald um Ariccia – manifestiert sich insbesondere darin, dass sie als der Aufenthaltsort der Jagdgöttin Diana und deren Nymphen galt, „deren Verehrung in römischer Zeit von zentraler Bedeutung war. So versammelten sich die Mitglieder des lateinischen Bundes regelmäßig im heiligen Hain der Göttin von Ariccia, der *Diana Nemorensis*.“<sup>1748</sup> In Nemi, dem am steilen Ufer des Nemisees auf einer Erhebung gelegenen Ort, befand sich der Tempel der Diana, der sich so oft auf Darstellungen des Sees findet respektive in dessen Wasserfläche spiegelt; schon seit dem Altertum wurde der Nemisee auch als „Dianens Spiegel“ bezeichnet, da er, durch seinen vulkanischen Ursprung von Hügelketten umgeben, besonders windgeschützt lag, was eine ruhige Wasseroberfläche begünstigte, auf der sich die umgebende Landschaft besonders gut ‚abzubilden‘ vermochte.<sup>1749</sup>

Schmidts *Nemisee* zeigt linkerhand den auf dem Berghang gelegenen Ort Nemi mit dem dominierenden Palazzo Ruspoli und gegenüber Genzano mit dem Palazzo Cesarini und der Kirche S. Maria della Cima. Im Vordergrund des Landschaftsprospekts sind verschiedene Personen versammelt: In der Schattendunkelheit des kleinen Hügels rechts sind auf einem Weg zwei in der Tracht der römischen Campagna gekleidete Frauen damit beschäftigt, Früchte oder Gemüse zu transportieren – eine auf einem Esel reitend, die andere einen Korb auf dem Kopf tragend. Zu ihnen hat sich ein Mann in fremder Kleidung gesellt, der beide in ein Gespräch verwickelt zu haben beziehungsweise auch noch weitergehendes Interesse zu bekunden scheint. Wie im *Ronciglione*-Bild (**Kat. Nr. 19**) dürfte dieser Herr

<sup>1744</sup> Brief von Zoëga an Brun am 19. März 1800, Original in der Universitätsbibliothek Bonn, publiziert in: Fernow 1793-1798, S. 329, Anm. 15.

<sup>1745</sup> Greisinger 2005, S. 159. – Zur Vorbildlichkeit Lorrains siehe AK Im Lichte von Lorrain, München 1983.

<sup>1746</sup> So z. B. Claude Lorrain, *Pastorale Landschaft mit Albaner See und Castel Gandolfo*, um 1639, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Abb. in: Greisinger 2005, S. 159, Abb. 2. – Das Gemälde war einst im Palazzo Barberini in Rom den Künstlern im 18. und 19. Jahrhundert zugänglich. – Claude Lorrain, *Landschaft mit der Nymphe Egeria*, 1699, Öl auf Leinwand, 155 x 199 cm, Neapel, Museo di Capodimonte; Nicolas Poussin, *Numa Pompilius und die Nymphe Egeria*, Öl auf Leinwand, 77 x 101,5 cm, Chantilly, Musée Condé.

<sup>1747</sup> Greisinger 2005, S. 157.

<sup>1748</sup> Ebd.

<sup>1749</sup> Siehe Ebd. – Vgl. hierzu auch: *Der See von Nemi, der Spiegel der Diana genannt*, in: Sickler/Reinhart 1810, 1811 (1984), Bd. 1, S. 53-84.

– wie auch sein Pendant auf der erleuchteten Wegehälfte in der Bildmitte – als ein Reisender zu identifizieren sein. So steht der zweite, mit modischer Hose, Rock und Dreispitz gekleidete Herr in Schrittstellung und im Profil, hat sich nach links gewandt und seinen Wanderstab locker unter den linken Arm geklemmt. Er leitet von hier den Blick des Betrachters zur imposanten freistehenden Pinie mit schirmartiger Krone weiter, an deren Fuß eine männliche Rückenfigur steht, die die Hände auf dem Rücken verschränkt hat und in die Höhe schaut. Sein Blick fällt auf einen kletternden Mann, der unterhalb der Baumkrone angelangt ist und dessen Körperhaltung sich den gebogenen Ästen des Baumes angleicht. Dieser Kletterer hat den besten Aussichtsplatz erreicht und schaut von dort intensiv in die Ferne. Die anderen verharren erwartungsvoll in ihren Positionen, um das Urteil des ‚Sehenden‘ zu erfahren: Zwei von ihnen haben sich bereits an einer kleineren Felsansammlung bequem niedergelassen und nutzen die Gelegenheit zum Zeitvertreib. Keiner jedoch – selbst der Betrachter nicht – kann dasjenige erschauen, was der Baumkletterer erblickt; seine Blickposition ist letztendlich für niemanden erreichbar. Dieses geradezu ironisch-narrative Hinterfragen des Blickes auf die Landschaft beziehungsweise des eigenen Sehens bringt eine reflektierende Sichtweise in den landschaftlichen Kontext. Der Maler lenkt das Auge des Betrachters und animiert ihn zu einer selbstreflexiven Wahrnehmung der Landschaft.

Sybille Greisinger betont ausdrücklich, dass gerade „die mythologische Dimension des Nemisees [...] immer wieder Anlass für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Gegend [geboten habe], die allerdings von den Künstlern der Goethezeit nur noch sehr vereinzelt zum Gegenstand von Gemälden erhoben wurde. Claude Lorrain, Nicolas Poussin oder auch noch der englische Landschaftsmaler Richard Wilson hatten die antike Bedeutung dieser Region mit einer mythologischen Staffage verknüpft.“<sup>1750</sup> Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde diese Einbeziehung mythologischer Figuren in die Darstellung des Albaner- oder Nemisees insbesondere unter den deutschen Malern, die diese Landschaft nun unter neuen Aspekten zu betrachten begannen, selten.“<sup>1751</sup> Dies zeigt sich beispielsweise auch in den Schmidt verwandten Ansichten des Nemisees von Albert Christoph Dies *Lago di Nemi*<sup>1752</sup> von 1792 und Johann Christian Reinharts *See von Nemi* (**Abb. 56**) von 1809, die beide einen ganz ähnlichen Standpunkt wie Schmidt wählten, wenngleich derjenige von Schmidt etwas erhöht ist. In allen drei Ansichten rahmen Bäume den Landschaftsausschnitt – wobei Schmidt hierbei der Pinie am linken Bildrand eine größere Dominanz einräumt –, ferner ordnen größere Steine und Felsbrocken die Vordergründe. Von einem höheren und auch nahsichtigeren Standpunkt genommen, ist die Ansicht von Joseph Wright gen. Wright of Derby (1734–1797) zu nennen, der *Nemisee im Abendlicht* (**Abb. 57**), um 1790 entstanden, der aber im Gegensatz zu Schmidt sein Hauptaugenmerk auf die abendliche Lichtstimmung der Landschaft legt. Auch die 1777 entstandene Ansicht des *Albanersees* von Carlo Labruzzi (um 1765–1818) (**Abb. 58**) ist vom Standpunkt und dem kompositorischen Aufbau her mit Schmidts Landschaft gut vergleichbar. Wie Labruzzi, Wright of Derby, Dies und Reinhart verwendet Schmidt eine zeitgenössische Staffage; so finden sich bei Labruzzi italienische Einheimische, bei Wright of Derby ein einheimischer Bauer mit seinem Esel, bei Dies ein Hirte mit seiner Ziegenherde, während Reinhart einen schreitenden Jäger mit geschultertem Gewehr und Jagdhund zeigt. Carlo F. Schmid bewertete bei Reinharts *Nemisee* die „Jägerstaffage [als] besonders sinnvoll“, da hiermit ein Bezug zum Jagdkult der Göttin Diana in der Region geschaffen sei.<sup>1753</sup>

Vergleicht man darüber hinaus Schmidts Staffagefiguren mit denjenigen der Albaner-See-Ansichten von Johann Christian Reinhart und Jakob Philipp Hackert (**Abb. 59 und 60**), so fällt auf, dass Schmidts Staffagewelt eine andere Nuance dadurch erhält, dass der Blick der Fremden *auf* die Landschaft ins

<sup>1750</sup> Richard Wilson, *Der Nemisee oder Speculum Dianae*, um 1758, Öl auf Leinwand, 75,6 x 97,2 cm, Trustees of Jane, Lucy and Charles Hoare.

<sup>1751</sup> Greisinger 2005, S. 162.

<sup>1752</sup> 1792, Radierung, 27,6 x 37,1 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Abb. in: Schmid 1998, S. 405, Abb. 69.

<sup>1753</sup> Schmid 1998, S. 310.

Bild gesetzt ist und so das eigene künstlerische Sehen – auch Schmidt selbst ist ein nach Italien gekommener Fremder – zum Bildgegenstand erhoben wird. Reinhart hingegen stellt mit seinen antikisierenden Hirten in der Albaner-See-Ansicht die Historizität der Örtlichkeit ins Zentrum und Hackert macht mit den Staffagefiguren Einheimischer auf das damalige volkstümliche Leben aufmerksam. So sind bei Hackert – ganz ähnlich wie bei Schmidt – auf einem im Licht befindlichen Weg links zwei in einheimischer Tracht gekleidete Frauen dargestellt, die eine auf einem Esel reitend, die andere daneben gehend, einen Korb tragend. Auch der die Kuh oder den Ochsen treibende Bauer im Vordergrund, der den mittleren Weg hinaufkommt und der an der Wegekreuzung am vorderen Bildrand mit den Frauen zusammentreffen wird, ist unverkennbar im Hier und Jetzt verankert. Schmidt geht bei seinem *Nemisee* einen Schritt weiter und lenkt den Blick des Betrachters durch die die Landschaft entdeckenden und explizit betrachtenden Reisenden und deren Interesse an der historisch-mythologischen wie auch an der naturwahrnehmenden Dimension des Ortes auf die dargestellte Landschaft selbst.<sup>1754</sup> Durch den Baumkletterer ist zudem die Entdeckungspotentialität der Landschaft beschrieben, in der sich für die anderen Reisenden und den Bildbetrachter verborgene historische oder rein landschaftliche Wahrnehmungsmöglichkeiten bieten. Zieht man den später entstandenen Text im *Almanach von Rom* aus dem Jahre 1810 hinzu, so wird gerade dieses ambivalente Wahrnehmen prägnant betont: „Denn nicht leicht trifft man hier auf irgend einen bedeutenden Platz, der von den älteren Schriftstellern nicht angedeutet oder durch ausgegrabene Monumente merkwürdig geworden wäre [...]. Noch jetzt, bloss durch die Reize verschönt, mit denen die Natur sie schuf, stimmt sie [die Region] durch die holde Abgeschiedenheit von der Welt, die sie gewährt, nebst den umfassenden Aussichten über den Crystall ihres Spiegelsees auf einen grossen Theil des alten Latium das Gemüth zu hohen, schwermüthig wonnigen Gefühlen. Eine greise, im wilden Kampf schreckliche Elemente ehemals wirkende Vorwelt, wie eine ruherhellte, aber längst entschwundene Vorzeit, wecken uns hier zu ernsten Gedanken, welche nur die liebliche Freundlichkeit einer immerfort bildenden schönen Natur, die keinen absoluten Stillstand oder eine todte Ruhe gewährt, zu sanft elegischen Empfindungen stimmen.“<sup>1755</sup>

Bei Schmidt tritt ein Reisender mit einheimischen Frauen in Dialog, was den gesuchten Kontakt mit der örtlichen Bevölkerung und in gewisser Form auch den dokumentarischen Verlauf des ‚Besichtigens‘ deutlich werden lässt.<sup>1756</sup> Auch im *Ronciglione*-Bild (**Kat. Nr. 19**) ist das Zusammenkommen von Reisenden und Einheimischen gegeben, ohne dass sie jedoch in Kontakt miteinander treten. Die Reisenden sind dort lediglich passive Zuschauer. Mit diesem erzählerischen Hinweis im *Nemisee*-Gemälde wird auch das Reisen an sich und die Kommemoration daran ins Bild gesetzt, wodurch das Bild letztlich zum Reiseandenken bestimmt wird, was es durch den Ankauf der dänischen Dichterin auch erfüllt. Diese Form des Kommemorativen findet sich zwar in vielen Darstellungen des 18. Jahrhunderts, jedoch wird den dargestellten Reisenden oftmals ein Ereignis präsentiert oder ein historisches Monument vorgeführt, so beispielsweise in Hackerts *Vesuvausbruch im Jahr 1774*<sup>1757</sup>, der die Reisenden als Schaulustige bestimmt, oder in Antonio Jolis *Die Tempel von Paestum*<sup>1758</sup>, mit dem gewissermaßen das Besichtigungsprogramm antiker Bauwerke dokumentiert wird.

<sup>1754</sup> Eine ganz ähnliche Sicht der Staffagefiguren zeigt P. G. Müller in seinem Gemälde *Der Kessel vor der Grotte des Neptun bei Tivoli*, 1797, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Potsdam-Sanssouci, Abb. in: AK „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ 1996, S. 132, Kat. Nr. II, 2/63. – Müller zeigt identifizierbare Personen: Die Dreiergruppe im Vordergrund wird von Friedrich Müller gen. Maler Müller angeführt, der der Gräfin Lichtenau als Reiseführer diente. Zu vermuten ist, laut Katalog, dass der Herr an der Seite der Gräfin Aloys Ludwig Hirt ist. Ebd.

<sup>1755</sup> Sickler/Reinhart 1810, 1811 (1984), Bd. 1, S. 75.

<sup>1756</sup> Werner Karg bewertet die Staffage hingegen allgemein als eine „Personengruppe“, die „das heiter-unbeschwerte italienische Volksleben“ veranschauliche. Karg 1981.

<sup>1757</sup> Jakob Philipp Hackert, *Vesuviusausbruch im Jahr 1774*, 1774, Öl auf Leinwand, 70,5 x 90,5 cm, Kassel, Staatliche Museen, Abb. in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 267, Kat. Nr. 72.

<sup>1758</sup> Antonio Joli, *Die Tempel von Paestum*, um 1759, Bowhill, Selkirk, Collection of the Duke of Buccleuch & Queensberry, Abb. in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 239.

Zieht man die Betrachtungen über die Staffage von Carl Ludwig Fernow hinzu, die dieser in seinem Traktat *Über die Landschaftsmalerei* – unmittelbar unter Einfluss von Johann Christian Reinhart entstanden – liefert, so wird der Staffage eine entscheidende Rolle beigemessen. Denn dieselbe entscheidet zunächst darüber, ob das Landschaftsgemälde der Gegenwart (mit Hilfe einer zeitgenössischen Staffage) oder der Vergangenheit (mit Hilfe einer mythologischen Staffage) zuzuordnen ist. Zwar wird die zeitgenössische Staffage von Fernow niedriger als die mythologische bewertet, dennoch sei sie unerlässlich, da sie sowohl die Naturerscheinung verdeutliche als auch die Stimmung verstärken solle, die von ihr ausgeht, die wiederum auf wirkungsästhetischer Ebene den Betrachter ‚rühren‘ solle. Denn gerade die italienische Landschaft sei im Gegensatz zu den nördlichen Regionen „durch sich selbst, ohne die verschönernde Nachhülfe der Kunst, durch ihren edleren Charakter, durch ihre höhere Schönheit und Anmuth, fähig das Gemüth sentimentalisch zu stimmen. [...] Und wenn auch der Maler jene reizenden Gegenden mit naiven Auftritten [gemeint ist eine zeitgenössische Staffage] belebt<sup>1759</sup>, so kan dies doch die sentimentalische Stimmung derselben nicht aufheben; denn auch so erscheint uns Nordländern, bei denen überhaupt die Empfindsamkeit mehr entwickelt ist, als bei den südlichen Völkern, eine italienische Landschaft noch als Ideal einer schönen Natur.“<sup>1760</sup> Das heißt, dass selbst die Landschaftsgemälde italienischer Ausprägung, die durch eine zeitgenössische Staffage der Prospektmalerei zuzuordnen sind, durch das Betrachten derselben im Betrachtenden eine „sentimentalische“ Stimmung bewirken können. Gerade die Umgebung von Nemi, so der oben zitierte Text im *Almanach aus Rom*, scheint diese Wirkungsintensität auf den Betrachter gesteigert zu haben, denn durch die betrachtende Wahrnehmung kann dieser zu „ernsten Gedanken“ und zu „elegischen Empfindungen“ geführt werden. Dies wird durch die Zeichenhaftigkeit der von Johann Christian Reinhart beigegebenen Radierung des *See von Nemi* (**Abb. 56**) unterstrichen, die durch sich selbst die „Gefühle“ des Betrachtenden und eine „lebhaftere Idee [...] als jede Beschreibung ihm [dem Betrachter] gewähren dürfte“ anzusprechen vermag, so die betreffende Stelle des Textes.<sup>1761</sup> Gerade diese auf den Betrachter angelegte selbstreflexive Grundhaltung darf auch für den zeitgenössischen Betrachter des *Nemisee*-Bildes als beabsichtigt angenommen werden.

Sucht man Schmidts *Nemisee* in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhundert zu verorten, so ist die von Claude Lorrain geprägte Tradition der klassischen Ideallandschaft als bestimmender Modus der kompositionellen Anlage zu berücksichtigen, wenngleich es sich hier um eine Prospektlandschaft handelt, bei der zwar darauf geachtet wurde, ein Landschaftsportrait einer prägnanten Gegend mit Hilfe des kompositionellen Blicks einer idealisierten Landschaft im Sinne Claude Lorrains zu schaffen. Zudem charakterisiert die zeitgenössische Staffage im Sinne Fernows die Prospekthaftigkeit des Bildes. Dennoch entfalten Schmidt wie Lorrain von erhöhtem Betrachterstandpunkt aus ein lichtdurchflutetes Landschaftstableau mit Staffage, was ein Vergleich mit Lorrains *Il Molino* (**Abb. 61**) deutlich werden lässt. Lorrains Landschaftsbild gilt als eines der „am meisten beachteten Meisterwerke der klassischen Landschaftskunst“ im 18. Jahrhundert. Es wurde zu Schmidts Lebzeiten schon in der Galleria Doria Pamphili in Rom aufbewahrt und zog regelrechte Pilgerströme von Laien, Kunstinteressierten und Malern an.<sup>1762</sup>

<sup>1759</sup> Fernow operiert mit dem Gegensatzpaar „naiv“ und „sentimentalisch“. Als „naiv“ bezeichnet er im Allgemeinen eine Landschaftsdarstellung mit zeitgenössischer Staffage, als „sentimentalisch“ eine mit mythologischer oder historischer Staffage. Vgl. Fernow 1806.

<sup>1760</sup> Fernow 1806, S. 47-50. – Fernows Aufsatz *Über die Landschaftsmalerei* ist erstmals 1803 im Neuen Deutschen Merkur erschienen, dann nochmals im zweiten Band der Römischen Studien 1806. Zur Landschaftstheorie von Fernow siehe Einem 1935, 50-55; Feuchtmeyer 1975, S. 87-90.

<sup>1761</sup> Sickler/Reinhart 1810, 1811 (1984), Bd. 1, S. 75.

<sup>1762</sup> Sack 2005, S. 83. – Das Bild fand auch als Aquatinta in der 1774–1777 in England beim Londoner Verleger John Boydell und von Richard Earlom herausgegebenen Ausgabe des 200 Blatt umfassenden *Liber veritatis* („Libro d’Invenzione ovvero Libro di Verità“) von Lorrain Verbreitung. Siehe AK Im Lichte Lorrains 1983, S. 39. – Auch Hackert kopierte das Gemälde.

Sowohl bei Lorrain als auch bei Schmidt rahmen jeweils große, mächtige Bäume die Komposition und bilden eine innerbildliche Rahmung. Die große Platane in Schmidts *Nemisee* ist ganz ähnlich angeschnitten wie die Baumgruppe bei Lorrain, ebenso übernehmen bogenförmig geführte Äste vermittelnde, in die Bildtiefe führende Funktion. Bei beiden lenken zudem im Mittelgrund freistehende Bäume mit gebogenen Stämmen und charakteristischen Baumkronen den Blick des Betrachters zur Bildmitte. Beide Künstler verorten eine zentrale Wasserfläche im Bild, wobei nur Schmidt kräftige, inhärente Spiegelungen angibt, die – gemäß der ikonografischen Bindung an den „Spiegel der Diana“ – von den begrenzenden Bergen des Kraters ausgehen. Der See erhält durch diese umgebenden Hügel und Berge eine ganz ähnliche Rahmung wie der Bildausschnitt selbst durch die seitlich positionierten Bäume. Dieser doppelte Rahmen löst sich zur Bildtiefe in der dort einsetzenden dunstigen Himmelszone auf. Koloristisch vermittelt dieser mittlere ‚Plan‘ um den See durch Grünoliv- und ins Blau gebrochene Töne des dort angegebenen Buschwerks zur luftigen Helle des Horizontes hin. Mit dieser entmaterialisierenden Gestaltung bezieht sich Schmidt auch im Kolorit auf die klassisch ideale Landschaft eines Claude Lorrain, da die „Farbgestaltung der Bildperspektive – vom brauntonigen Vordergrund über die Grünnuancen des Mittelgrundes und dem atmosphärisch verblauten Hintergrund der ‚Fernung‘“ durch ihn „zum Ideal erhoben“<sup>1763</sup> war. Entscheidend aber bleibt, dass es sich bei Schmidt um ein eher versachlichtes Licht handelt, das weit entfernt von dem transzendentalen, atmosphärischen und numinosen Lichtcharakter der Gemälde Lorrains ist. Gerade durch diese Lichtgestaltung und die ‚Tatsachenschilderung‘ in der Staffage nähert sich Schmidt, obwohl er unter dem Eindruck Lorrains die Gestaltungsprinzipien der idealen Landschaft integriert, der Prospektmalerei an.

Zusammenfassend handelt es sich beim *Nemisee* um eine komponierte Landschaft, bei der prägnante Motive nach klassischen Kompositionsregeln zusammengestellt sind, die sich immer zwischen den beiden Polen von idealisierten und topografisch genauen Schilderungsmöglichkeiten bewegt und damit den idealisierten Prospektansichten zuzuordnen ist.

## 23

### **Die sterbende Kleopatra**

Um 1796

Öl auf Leinwand

217 x 265 cm

unsigniert und unbezeichnet

England, Privatbesitz

Provenienz: Von Friederike Brun (1765–1835) 1796 in Italien erworben.

*Brun 1800, 342-344; Bobé 1910, S. 135; Lohmeyer 1957, S.117; Karg 1968; Karg 1969; Karg 1981, Abb. S. 6; Karg 1984, S. 99f., 112; Sattel Bernardini 2008, S. 53; Weiss 2010, Bd. 1, S. 201.*

„Die sterbende Cleopatra. Man zeigte mir dies Gemälde nicht sondern meine Freunde hatten es so hingestellt, daß mein Blick natürlich darauf fallen mußte, wenn ich mich umwendete, weil sie mich auf's Angenehmste überraschen, und das naive Gefühl eines Naturkindes beobachten wollten. Sie hatten mich gekannt. Des edle Gemählde ergriff mich wie noch nie eins der neueren Kunst, und ich stand unbeweglich schauend und bis zu Thränen gerührt da!

Cleopatra sitzt, ziemlich nah' im Vordergrund, auf einem antiken Sessel, die Füße auf einem Schemel gestützt, das Gemach öffnet sich auf eine von jonischen Säulen getragene Vorhalle. Cleopatra kämpft still den Todeskampf, dessen Blässe sich sichtlich über ihr herrlich schönes Antlitz verbreitet. Aber dies in Thränen brechende gen Himmel gehobene Auge, dieser schmachkend geöffnete Mund, blickt und

---

<sup>1763</sup> Sack 2005, S. 84.

athmet Schmerz der Lieb, der selbst mit dem Tode und um ihr Bewußtseyn ringt. Diese zarte geistige Wahrheit war's, was mich vor Allem entzückte. Eine hohe Einfalt ist über dieses im großen Styl gedachte und mit Geschmack und Feinheit vollendete Gemählde ergossen. Die Gestalt der Cleopatra is (freylich wider die hergebrachte Meinung) mehr kühn und edel, als weid und reizend. Schön sind Stellung und gewand der im stummen Schmerz hinter ihrem Sessel stehende Frau. Vor ihr kniet ein junges reizendes Mädchen. Amor schleicht leise an der Bildsäule der Venus mit gesenktem Fittig davon, als wollte er sagen: ‚Das wird ernsthafter als ich dachte!‘ Ein köstlicher Bube, der kleine Verräther, zu dessen Advokatin Lotte sich gleich ungerufen aufwarf. Sie bemerkte nämlich die fast unmerkliche Wunde vom Biß des Aspic an der Brust der Cleopatra, und sah' ihn mit gesenktem Bogen davon schleichen: ‚Mutter! ihm ist bange! Aber du kannst glauben, er hat's nicht böse gemeint; er hat nur spielen wollen, nicht die arme Frau todt schiessen! Gewiß nicht; denn er ist so schön!‘ Dieses naive Eindringen in den wahren Sinn des Künstlers machte ihm große Freude; er umarmte zärtlich die Kleine, und wünschte, daß sein Gemählde immer mit solchen Kinderblicken angeschaut werden mochte.“ Brun 1800, S. 342-344.

„Gestern sind zwei Kisten von Rom zu Lande nach Livorno abgegangen. In der einen sind drei große Malereien, Ihre beiden von Schmidt und eine von Carstens, dem Baron Knuth gehörend.“ Brief von Zoëga an Brun am 19. März 1800, Original in der Universitätsbibliothek Bonn, publiziert in: Fernow 1793-1798, S. 329, Anm. 15.

Das um 1796 in Rom entstandene, großformatige Gemälde wurde gemeinsam mit dem *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) von der dänischen Dichterin Friederike Brun nach einem Besuch mit ihrer Tochter in Schmidts römischem Atelier erworben. Ausführlich berichtet sie über den Eindruck, den dieses Bild bei ihr hinterließ: „Die sterbende Cleopatra. Man zeigte mir dies Gemälde nicht sondern meine Freunde hatten es so hingestellt, daß mein Blick natürlich darauf fallen mußte, wenn ich mich umwendete, weil sie mich auf's Angenehmste überraschen, und das naive Gefühl eines Naturkindes beobachten wollten. Sie hatten mich gekannt. Des edle Gemählde ergriff mich wie noch nie eins der neueren Kunst, und ich stand unbeweglich schauend und bis zu Thränen gerührt da!“<sup>1764</sup>

Das Gemälde zeigt die sterbende Herrscherin Ägyptens umgeben von ihren beiden Dienerinnen Iras und Charmion in einem an David angelehnten bühnenartigen Innenraum. Kleopatra, Tochter des Ptolemäus XII., Königin von Ägypten, ehemalige Geliebte von Julius Cäsar und Marc Anton, tötete sich nach der Niederlage Marc Antons in der Schlacht von Actium 31 v. Chr. durch den Biss einer Aspisviper, um dem Triumphzug Octavians, des späteren Kaiser Augustus, bei dem sie mitgeführt werden sollte, zu entgehen.

Kleopatra sitzt beinahe bildparallel auf einem Thronsessel, die Füße herrscherlich auf einem Fußschemel gebettet. Ihr Oberkörper sinkt ein, der Kopf fällt in den Nacken, ihre Rechte hängt kraftlos herab, die Linke wird von der knienden Dienerin abschiednehmend in tiefer Trauer zärtlich umfasst. Zärtlich berührt sie mit ihrem Gesicht den Unterarm Kleopatras und wiederholt mit ihrer Körperhaltung das Beinmotiv der Sterbenden – verschmilzt quasi im Moment der höchsten Trauer formal mit derselben. Die hinter Kleopatra im Schrittmotiv stehende Dienerin übernimmt hingegen den Part des Lebendigen, indem sie sich mit ihrem Körper leicht gegen das schräge Nach-hinten-Sinken der Sterbenden zu stemmen scheint. Gleichzeitig wendet sie sich dem weichenden Amor am linken Bildrand anklagend zu. Mit entschiedenem Weisegestus – vor dunklem Grund im Helligkeitswert exponiert – spricht sie den Weichenden gewissermaßen als ‚Schuldigen‘ an. Neben ihm befindet sich ein Säulenstumpf mit dem Standbild der Venus, wohingegen am rechten Bildrand ein Tisch mit Tischtuch, Kanne und Schale verortet sind, welche attributiv auf das letzte Mahl Kleopatras verweisen.

---

<sup>1764</sup> Brun 1800, S. 342.

Hatte sie sich doch, so Plutarch, vor ihrem Selbstmord noch ein Bad und ein festliches Mahl bereitet. Am unteren Bildrand wiederum ist ein schräg auf dem Boden liegender geflochtener Korb mit herausgefallenen Feigen sichtbar, in dem die Aspispiper versteckt war.

Kleopatras zunehmende Kraftlosigkeit und das Schwinden alles Lebendigen ist durch die Drapierung des Gewandes unterstrichen: Nicht nur das von der Schulter gerutschte weiße Kleid, das die linke Brust entblößt und damit den Schlangenbiss preisgibt, auch der blautonige Mantel, der über dem Stuhl hängend in großem Faltenschwung das kraftlose Herabhängen des Armes untermalt, sowie der über die Knie geführte Mantel, der in weichen Wellenbewegungen die aus dem Körper weichende Lebenskraft anzeigt, dienen der Erzeugung der Gestimmtheit des kommenden Todes. Sämtliche Richtungsimpulse des Gewandes weisen zum unteren Bildrand, der sich zum Todeshorizont des Bühnenraumes entfaltet. Ihre treppenartige Sitzhaltung ist durch die Lichtführung einer figurenimmanenten Dramaturgie unterworfen: Von den verschatteten Füßen und Unterschenkeln ausgehend nimmt das Licht über die vom Mantel bedeckten Oberschenkel hin zum weißen Kleid und dem entblößten Oberkörper bedeutungsvoll zu. Die hell erleuchtete Brust, der Ort des Schlangenbisses, ist zugleich der Ort der größten Hingabe an den Tod. Die dem treppenhaften Ansteigen des Körpers entgegenlaufenden, hängenden und geradezu kaskadenhaft herabströmenden Falten<sup>1765</sup> verweisen auf die Transformation alles Lebendigen. Die begleitenden Dienerinnen bestärken diesen Dualismus von Leben und Tod: So ordnet sich die Kniende hingebungsvoll dem Stufenaufbau der Sterbenden unter, in dem sie mit ihren Unterschenkeln parallel auf dem ‚Horizont des Todes‘ kniet, die Oberschenkel mit den Unterschenkeln der Kleopatra parallelisiert und sich mit dem angewinkelten Arm auf ihr Sitzmotiv bezieht. Die stehende Dienerin hingegen mit im Trauerhabitus dargestellten Mantelüberwurf, der in parallelisierenden Faltenkaskaden wie ein Schleier um ihr Haupt drapiert ist, rahmt das Haupt Kleopatras. Der Dunkelakzent des Untergewandes wie auch die dunklen Haare der Sterbenden bilden die Folie – neben der zentralen Helligkeitszone im Brustbereich – zur Betonung des Gesichts der Sterbenden. Die bei der Farbgestaltung bemerkte Konzentration auf die Figurenmitte im Helligkeits- und Lichtwert als Metapher des Sterbens ist formal-kompositorisch noch einmal bestärkt, denn alle Bildelemente, insbesondere der Dreierkomposition, entwickeln sich aus der Konzeption Kleopatras, so dass die verschiedenen Entsprechungen den Sterbemoment und die daraus resultierende Trauer der Hinterbliebenen sinnfällig untermauern.<sup>1766</sup>

Das Thema der sterbenden Kleopatra respektive ihr Tod war schon seit dem 17. Jahrhundert ein beliebtes und häufig dargestelltes Bildmotiv<sup>1767</sup>, oftmals als Einzelfigur mit dem Attribut der Schlange oder wie Schmidt es zeigt, in Begleitung der beiden Dienerinnen. Schmidt erweitert die Darstellung insofern, als dass er den davonschleichenden Amor hinzunimmt. Im Vergleich mit der etwa gleichzeitig entstandenen Fassung von Jean Baptiste Regnault (1754–1829) (**Abb. 62**), die einen ganz ähnlichen, an David angelehnten bühnenartigen Kastenraum zeigt, ist die Darstellung ebenfalls auf die Dreiergruppe reduziert. Schmidts Komposition ist weitaus beruhigter, strenger in die knappe Raumbühne eingefügt. Während bei Regnault die Bodenzone perspektivisch in den Bildraum einführt, wird bei Schmidt der Betrachter vom Bühnenraum isoliert. Das stärker Theatralische der Darstellung ist von Regnault insbesondere durch die dramatische Lichtführung und Gestik der Dienerinnen bewirkt, die bei Schmidt ebenfalls eine Beruhigung erfahren. Diese Beruhigung, ein Hauptunterscheidungsmerkmal

<sup>1765</sup> Z. B. die herabfallende, die Brust untermalende Kleidpartie oder die erwähnte „Untermalung“ des kraftlosen Armes.

<sup>1766</sup> Wie etwa die kaskadenhaft herunterströmende Faltenpartie unterhalb der linken Brust Kleopatras, die ihre Wiederholung – wenn auch nun in ausgebreiteter und nicht mehr so kleinteiliger Formensprache – im über dem linken Arm der Dienerin ausgebreitetem Gewandzipfel findet. Die Dienerin umschließt die Sterbende mit ihrem breitflächig-mütterlich-behütenden Kontur, der durch den über den Kopf gezogenen Mantel entsteht, und ist formal eng mit der Sterbenden verflochten (ihr Mantelsaum setzt sich in der hängenden Mantelschleife Kleopatras fort). Doch zeigen schon die transitorische Helle des Inkarnates sowie die beschriebenen kraftweichenden Elemente die Vergeblichkeit ihres Tuns und damit die Unaufmerksamkeit des Sterbens.

<sup>1767</sup> Beispiele bei Tigel-Hertfelder 1996, S. 152, Anm. 638f.

Schmidts im Vergleich zur zeitgleichen französischen Malerei, mag auch darin begründet liegen, dass seine Figurenkomposition auf eine 1758 in Pompeji gefundene Gemme zurückgeht, die Frauenfelder in Neapel gestochen und im sechzehnten Band des Real Museo Borbonico publiziert hatte (**Abb. 63**).<sup>1768</sup>

Als Modell für die Sterbende, die porträthafte Gesichtszüge aufweist, dürfte wiederum seine Frau Teresa anzunehmen sein. Der weichende Amor hingegen findet sich in ganz ähnlicher Funktion in dem 1786 entstandenen Gemälde *Mars und Venus von den Göttern überrascht* (**Abb. 64**) von Schmidts Malerfreund Johann Caspar Pitz. Dessen Amor ist in ganz ähnlicher Funktion am linken Bildrand verortet und hält sich gar schamhaft seine linke Hand vors Gesicht. Er ist wie bei Schmidt als ‚Schuldiger‘ erfasst und scheint sich bei Pitz gar zu verstecken.<sup>1769</sup>

Betrachtet man die Architekturelemente näher, so sind auch diese streng auf die Dargestellten bezogen. Die Wandfläche hinter Kleopatra, der Stehenden und hinter dem Kopf der Knienden dient als zusammenfassender Grund für die Dreierkomposition. Eine Art Raumöffnung mit mittiger Säule trennt den Bildraum der Sterbenden und ihrer Dienerinnen von demjenigen Amors und dem Standbild der Venus, so dass Schmidt den Grund des Todes durch die Anwesenheit Amors und Venus rein auf die Liebe zu Marc Anton reduziert. So formulieren schon Frederike Brun und ihre Tochter: „Amor schleicht leise an der Bildsäule der Venus mit gesenktem Fittig davon, als wollte er sagen: ‚Das wird ernsthafter als ich dachte! Ein köstlicher Bube, der kleine Verräther, zu dessen Advokatin Lotte sich gleich ungerufen aufwarf. Sie bemerkte nämlich die fast unmerkliche Wunde vom Biß des Aspic an der Brust der Kleopatra, und sah’ ihn mit gesenktem Bogen davon schleichen: ‚Mutter! ihm ist bange! Aber du kannst glauben, er hat’s nicht böse gemeint; er hat nur spielen wollen, nicht die arme Frau todt schiessen! Gewiß nicht; denn er ist so schön! Dieses naive Eindringen in den wahren Sinn des Künstlers machte ihm große Freude; er umarmte zärtlich die Kleine, und wünschte, daß sein Gemähle immer mit solchen Kinderblicken angeschaut werden mochte.“<sup>1770</sup>

Kleopatras Suizid wird hier als echtes Liebesopfer im Hinblick auf Marc Anton interpretiert. Der Selbstmord ist „symbolische Überhöhung, letztes und größtes Zeichen der Hingabe“<sup>1771</sup>, so dass Kleopatra zur weiblichen Heldin avanciert. Im Vergleich mit bildlichen Darstellungen des männlichen Selbstmords im 18. Jahrhundert, beispielsweise demjenigen von Seneca, der stets mit „Unerschütterlichkeit im Leid, Erhabenheit der Gefühle bis in den Tod, ja Sterben als Bewährungsprobe“<sup>1772</sup> konnotiert ist, wurde der weibliche Suizid mit der Opferbereitschaft für etwas anderes verbunden. „Die von den Künstlern gewählten Themen zeigen den weiblichen Freitod nie als Selbstzweck“, wie Ursula Hilberath beobachtet hat, „sondern immer als – zwar freiwilliges, aber dennoch unabdingbares – Opfer für *andere*. Die Beweggründe der Selbstmörderinnen sind entweder selbstlose Gattenliebe oder aber die Rettung und Sicherung moralischer Wertvorstellungen.“<sup>1773</sup> Schon Sigrid Weigel hat auf Wesensunterschiede zwischen männlichen und weiblichen Heldenfiguren im 18. Jahrhundert an Hand literarischer Texte aufmerksam gemacht. Hierbei übernimmt die weibliche Heldin stets eine ambivalente Funktion, denn wenn sie überhaupt als Heldin figuriert, dann als Opfer.<sup>1774</sup> In dieser Rolle kann die weibliche Heldin erst zum Äquivalent des männlichen tragischen Helden werden; es handelt sich hierbei aber, darauf machte schon Bettina Baumgärtel aufmerksam, „nicht um einen

<sup>1768</sup> Erstmals identifiziert von Werner Karg. Karg 1981. Karg 1984, S. 99f.

<sup>1769</sup> Das Thema des weichenden Amors geht auf die Malerei der Renaissance zurück, wie etwa Tizians in Neapel befindliche *Danae* beweist, bei der Amor sich dem in Gestalt einer Wolke näher kommenden Jupiter zuwendet und zugleich nach rechts aus dem Bild schreitet. Tizian, *Danae*, 1546, Öl auf Leinwand, 120 x 172 cm, Neapel, Museo di Capodimonte. Weitere Fassungen u. a. in New York siehe Pignatti, Terisio, Tizian. Das Gesamtwerk (= Die großen Meister der Malerei), Frankfurt u. a. 1980, Bd. 1, Nr. 255, Bd. 2, Nr. 597.

<sup>1770</sup> Brun 1800, S. 342-344.

<sup>1771</sup> Hilberath 1993, S. 160.

<sup>1772</sup> Kronabel 1986, S. 95

<sup>1773</sup> Hilberath 1993, S. 160.

<sup>1774</sup> Weigel 1983, S. 138f.



einfachen Rollentausch, einen weiblichen Abklatsch zum tragischen Helden, sondern vielmehr um das heldenhafte Opfer [...]. Entscheidender Unterschied beispielsweise von einer Lukretia zu einem Brutus ist, daß der Brutus von [...] David zwar unter dem Zwiespalt von öffentlicher und privater Aufgabe leidet, nicht aber wie die sterbende Lukretia einem Schicksal folgt, sondern erhaben aus dem inneren Kampf hervorgeht. Seine Handlung war von Anfang an selbstbestimmt, d. h. Brutus war erhaben über die Trauer seiner Söhne. Die Mutter seiner Söhne zeigt sich dagegen über ihr Leiden nicht völlig erhaben, da sich ihr der höhere Sinn der Tötung ihrer Söhne entzieht.<sup>1775</sup> Die weiblichen Heldinnen können wie die männlichen Helden dem Erhabenen zugeordnet werden. So führt beispielsweise Friedrich Schiller ebenfalls weibliche Figuren als Heldinnen ein, genau dann, wenn sie „opfernde oder geopfert Frauenfiguren“ darstellen.<sup>1776</sup> In diesem Sinne wird auch bei Schmidt Kleopatra zur erhabenen weiblichen Heldin.

## 24

### Landschaft

1804

Öl auf Leinwand

99 x 82 cm

Signiert und datiert: „Heini Schmidt / 1804“

Colección Ibercaja, Zaragoza

*Kat. Colección Ibercaja 2001, S. 60f., Kat. Nr. 5, Abb. S. 61.*

Im hochrechteckigen, annähernd quadratischen Format entfaltet Schmidt eine dicht bewachsene enge Schluchtlandschaft, die von einem palastähnlichen Gebäudekomplex in leichter Untersicht bekrönt wird. Vom Vordergrund aus staffeln sich in großen liegenden Bögen verschiedene Landschaftselemente über- und hintereinander: Beginnend mit einer von Gras und verschiedenen Wildkräutern besäumten Felsbrockenreihe am unteren Bildrand führt der Blick über einen seichten, vorne sich in hellem Wasserstrudel stauenden Fluss, hin zu einer dunklen, dicht bewachsenen Schlucht, die rechts von einer braunroten steilen Felswand begrenzt wird. Das dunkle, von grünen Schwarztönen bestimmte Bildzentrum bildet zugleich die Basis für das in goldgelb-ockrigem Farben erscheinende schlossartige Bauwerk, das als lichthafte Krone die Landschaft abschließt und in die Himmelzone überleitet. Das hell leuchtende Gebäudekonglomerat erhebt sich über hohen Substruktionsbögen, denen eine Pergola vorgelagert ist. Die verschiedenen Baukörper scheinen unterschiedlichen Bauperioden zuzuordnen sein: Der rechte Baukubus ist offenbar barockzeitlich überformt, da er mit einem eher für den nordalpinen Raum typischen Mansardendach mit Dachgauben abschließt; dahinter ist ein polygonaler Turm sichtbar.

Betrachtet man den Kompositionsaufbau genauer, dann lassen sich zahlreiche Korrespondenzen zwischen Architektur und Landschaft feststellen: Die linke Bildhälfte wird von lockerem Buschwerk und duftigen, hell erleuchteten Laubsäumen und lichten Wasserzonen in bildeinwärts führenden Schrägen rhythmisch gegliedert; den Abschluss bildet die buschige Horizontlinie, die die niedrig stehende Sonne verdeckt und die gelbliche Lichtwerte in sich konzentriert. Die rechte Bildhälfte hingegen ist sehr viel strenger strukturiert; sie wird durch vertikale bildrandparallele Baumstämme bestimmt, am rechten oberen Bildrand ziehen zwei parallel gesetzte Baumstämme sogar die Bildgrenze nach. Diese innerbildliche Statik scheint mit der strengen Kubatur des Bauwerks in Beziehung zu stehen, denn auch dort bestimmen die strengen Gebäudekanten die besondere Vertikalität des Bauwerks. Hinzu tritt in der rechten oberen Bildecke eine Wolkenbank, die sich über das Gebäude zu schieben beginnt und die

<sup>1775</sup> Baumgärtel, Ohnmacht 1990, S. 7.

<sup>1776</sup> Ebd.

damit als ausgleichendes Gegengewicht zur buschigen Horizontlinie fungiert und somit das Verhältnis von Natur und Bauwerk noch weiter ausponderiert. Ungeachtet dieser sich gegenseitig ausgleichenden Bildelemente bildet der goldgelbe Baukörper des Stadtpalastes den Höhepunkt der Landschaftskomposition, der durch das lichte helle Blau des Himmels gleichsam seine Verklärung erfährt.

## 25

### **Porträt Henriette Meuricoffre geb. Hillmer (1740–1820)**

Um 1810

Öl auf Leinwand

55,8 x 40,6 cm

Privatbesitz

Am 6. Mai 1977 in Bern bei Dobiaschofky, Bern aufgerufen (Lot 499)

*Pisani 2003, S. 441; www.openartcollection.com (Stand 2. Februar 2012); artsalesindex.artinfo.com (Stand 2. Februar 2012); onlineaicio.com (Stand 2. Februar 2012); www.artinfo.com (Stand 2. Februar 2012) (jeweils unter Hildburghausener Johann Heinrich Schmidt (1749–1829)).*

Dargestellt ist Henriette Hillmer, Tochter des Arztes Hillmer, der als Leibarzt Friedrich des Großen tätig war.<sup>1777</sup> Sie heiratete 1779 in Neapel Frédéric-Robert Meuricoffre (1740–1816), der 1760 nach Neapel übersiedelte und dort das Bankhaus Meuricoffre gründete.<sup>1778</sup> 1793 wurde Frédéric-Robert aufgrund seiner französischen Staatsbürgerschaft aus Neapel ausgewiesen, so dass das Ehepaar zwischen 1793 und 1797 in Genua lebte. Am 23. März 1797 kehrten sie nach Neapel zurück, wo Henriette vermutlich 1820 starb.

Die Dargestellte sitzt als Halbfigur auf einem Armlehnstuhl, beinahe in Frontalansicht leicht schräg im Bild vor tiefdunklem Grund. Sie trägt ein weißes Empirekleid mit durchsichtiger Spitzeneinfassung am Dekolleté sowie einen zinnoberroten Kaschmirschal mit schwarz gemusterter Bordüre<sup>1779</sup>, der um ihre Schultern drapiert ist. Ruhig sitzend, blickt sie nahezu besonnen, fast in sich gekehrt, während ein zartes Lächeln ihren Mund leicht umspielt. Ihr langes braunes Haar ist mit einem doppelreihigen Perlendiadem mit zentraler dunkler Gemme zu einer Hochfrisur zusammengesteckt. Neben dem Diadem trägt sie ein doppelreihiges Perlenarmband mit zentraler Gemme, eine einreihige Perlenkette sowie Perlenohrringe, so dass sich eine standesgemäße Parure ergibt. Beide Arme liegen auf den Armlehnen eines Armlehnstuhles, dessen abgerundete Rückenlehne hinter ihrer linken Schulter zu erkennen ist. Der kräftig in Zinnober leuchtende Kaschmirschal mit der dunklen Bordüre akzentuiert die Kontur der Porträtierten ebenso wie auch ihre Arm- und Handhaltung: Während ihr rechter Arm vollständig vom Schal bedeckt wird und ihre Hand in leicht geöffneter Form sichtbar werden lässt, ist ihr bloßer linker Arm auf der Armlehne angewinkelt aufgestützt und ihre Hand mit dem Ehering dem Betrachter besonders exponiert. Die Draperie des Schals unterstützt die Handhaltung augenfällig, so umkreisen gebogene Faltenstege ihre rechte Hand und bilden eine nestartige Formenhülle. Ihre linke Hand hingegen wird mit fächerförmigen Faltenstegen in Verbindung gebracht, die von ihren Fingern

<sup>1777</sup> Geburtsjahr 1740 nach Odier 1993, S. 338, Anm. 20.

<sup>1778</sup> Die Firmierung des Bankhauses: 1762–1768 Teilhaber bei Lorin & Peschaire, dann unter Lorin, Defferre & Meuricoffre; 1774–1778 hieß das Bankhaus Meuricoffre, Peschaire & Co.; 1778–1793 Meuricoffre & Co.; seit 1797 firmierte es unter Meuricoffre, Sorvillo & Co (S. 29), bis 1816 blieb Frédéric-Robert Seniorchef, danach Leitung durch Achille, Georges und Auguste Meuricoffre. Zur Geschichte des Bankhauses Meuricoffre siehe Gruber-Meuricoffre 1945, S. 29–32.

<sup>1779</sup> Der Kaschmirschal mit dunkler Bordüre war ein wichtiges Modedetail, das schon Kaiserin Joséphine trug. Ein Porträtmalerei von Pierre-Paul Proud'hon aus dem Jahre 1805 (Öl auf Leinwand, 244 x 179 cm, Paris, Musée du Louvre) zeigt die auf einer Felsbank lagernde Kaiserin mit hellem Empirekleid und zinnoberrotem Kaschmirschal mit dunkler Bordüre, die die diagonale Körperhaltung nachzeichnet. Siehe AK Cashmere 2000, Abb. 2, S. 13.

ausgehen und damit die Hand als eine Echoform untersockeln. Die kleinteiligen Fältelungen unter ihrem Oberarm sowie der bogenförmig verlaufende Saum des Schals zeichnen die Armhaltung als Ganzes nach. Die auffallende Exponierung des Eherings wie auch die Sitzhaltung lassen als Gegenstück das Porträt von Frédéric-Robert Meuricoffre vermuten. So könnte es sich um Pendantbilder handeln, um repräsentative Ehepaar-Doppelbildnisse, was durchaus den Gepflogenheiten gehobenen Bürgertums und Adels entsprechen würde.

Koloristisch betrachtet dominiert bei dem Gemälde der Farbklang Weiß-Rot-Schwarz, eine Farbkombination, die an die antike Farbgestaltung erinnert und das Porträt neben der zeitgemäßen antikisierenden Empirekleidung als ein charakteristisches, klassizistisches Porträt ausweist. Da es sich bei dem vorliegenden Porträt im Vergleich zum Porträt der Colbran (**Kat. Nr. 31**) nur um ein Halbfigurenporträt vor dunklem Grund handelt, wird es preislich auch günstiger gewesen sein als das Colbranporträt, da dort neben der Größe und der Ganzfigurigkeit auch Architektur und Landschaft gestaltet wurden.

## 26

### Joachim Murat befiehlt die Einnahme der Insel Capri

1811

Öl auf Leinwand

125 x 192 cm

Signiert und datiert „Schmidt Naples 1811“

Bezeichnet rückseitig „Murat donnant l'ordre de prendre Capri en 1808.“

Paris, Musée Marmottan Monet

Inv. Nr. 1047

Provenienz: Bestimmt für das Palais von König Joachim Murat

Seubert 1879, S. 253; Briefe Murats 1912, Anm. 388, S. 326; Chierici 1939, S. 109, Anm. 24; AK Mostra del ritratto 1954, S. 64; Doria 1966, S. 46; Karg 1969; Gaethgens 1977, Anm. 27, S. 39; Praz 1979, S. 338, S. 396; Karg 1981, S. 6, Abb. S. 5; Karg 1984, S. 109, 112; Rossini 1985, S. 134, 207; Iacono 1989, S. 28f.; Petrenga 1989, S. 15f.; Martorelli 1991, S. 470; Milano 1991, S. 1013f.; Picone Petrusa 1993, S. 30, Anm. 48, 49; S. 43; Greco 1996, S. 160; Picone Petrusa 1996, S. 43 Anm. 48, 49; Rinaldi 2001, S. 245; [www.arethusa.net](http://www.arethusa.net) (Stand 17. Mai 2006); [www.scholarsresource.com/browse/peroid/155?page=61](http://www.scholarsresource.com/browse/peroid/155?page=61) (Farbabb.) (Stand 17. Mai 2006); [www.bridgemanartondemand.com/index.cfm?event=catalogue.qsearchstring=soldier](http://www.bridgemanartondemand.com/index.cfm?event=catalogue.qsearchstring=soldier) (Farbabb.) (Stand 17. Mai 2006); Murat 2002, S. 20; [www.tolentino815.it/paginaita2945.aspx](http://www.tolentino815.it/paginaita2945.aspx) Farbabb. (Stand 8. September 2007); AK Casa di Re 2004, S. 303f.; Fardella 2006, S. 136, Anm. 62; Scognamiglio 2008, S. 215, Abb. S. 215; Sattel Bernardini 2009, S. 62.

Die Komposition ist eine parataktische, im Detail hölzern wirkende Historiendarstellung, die Schmidt 1811 für die französischen Besatzer in Neapel malte und die eventuell ein Pendant zur *Kapitulation von Capri* (**Kat. Nr. 90**) sein könnte, welche sich 1812 im Musikzimmer des Königspalastes in Neapel befand. Dargestellt ist die Befehlsgabe der am Ende des Jahres 1808 erfolgten Eroberung der Insel Capri durch die Franzosen, die als triumphaler Erfolg von Napoleons Schwager Joachim Murat gefeiert wurde.

Auf einem bühnenartigen Vordergrundstreifen steht, leicht aus der Mitte gerückt, der Protagonist Joachim Murat, der im Imperatorengestus den Befehl zur Einnahme der Insel an Francesco Pignatelli di Strongoli (1775–1853)<sup>1780</sup> erteilt.<sup>1781</sup> Murat verweist mit seinem erhobenen Arm unmittelbar in Richtung

<sup>1780</sup> Siehe AK Casa di Re 2004, S. 304; Scognamiglio 2008, S. 215. – Noch Werner Karg bringt das Gemälde mit dem Fresko der *Kapitulation von Capri* (**Kat. Nr. 95**) für das Königsschloss in Caserta in Verbindung und geht davon aus, dass es

der Insel Capri, genauer in Richtung der Felsen Faraglioni und im Mittelgrund befindlichen Flotte: Dort wird der Richtungsimpuls seines Befehls von einer v-förmig gruppierten Segelschiffformation aufgegriffen, die den chaotisch nach links zurückweichenden Feinden entschlossen nachsetzt. Murats kommender Sieg erhält durch diese erzählerische Ergänzung eine anschauliche, in die Zukunft weisende und damit geradezu didaktische Dimension.

Der neue Herrscher über Capri ist in königlich-militärische Tracht gekleidet und nimmt schon aufgrund seiner Größe und seiner kompositorischen Einspannung die dominanteste Position im Bild ein; er ist der am rechten Bildrand versammelten Figurengruppe zugeordnet. Direkt hinter ihm befinden sich der Kriegsminister Antoine-Christophe Saliceti (1757–1809) mit dem Fernrohr auf dem Arm und der Marschall Jean-Louis Reynier (1771–1814)<sup>1782</sup>. Einerseits steht Murat frei vor dem befehlsempfangenden Offizier, andererseits ist seine Gestalt durch formale Korrespondenzen mit dem Bildganzen dicht verspannt: So stützt beziehungsweise „trägt“ ein im Mittelgrund befindliches, kubisches Befestigungswerk seine weit ausholende Geste, ferner berührt seine weiße Hutzier das Ufer der im Hintergrund dargestellten Insel Capri. Darüber hinaus reflektieren einige Soldaten und Offiziere in der Figurengruppe rechts seine Schrittstellung, sowohl in Profil- als auch in Rücken- und Frontalansicht. Der grüßende Offizier seinerseits wird durch den höchsten Gipfel der Insel Capri, die sich genau im Bildzentrum erhebt, sowie die unmittelbar vor seinem Kopf konzentrierte pfeilförmige Segelschiffformation akzentuiert, das heißt, seine enge Verbindung zur Insel wie auch sein militärisches Vorgehen sind durch attributive Hinweise in seiner Person veranschaulicht.

Der Offizier als der zentral Handelnde ist deutlich isoliert und damit akzentuiert. Hinter ihm breitet sich ein großer Leerraum aus, ein verschatteter, dunkler Zwischenraum, der sich am linken Bildrand durch eine Pferdegruppe sowie einen hoch aufragenden Baum abschließt. Das hier positionierte bildeinwärtsgewandte Pferd mit übergeworfener, heller Satteldecke ist das Pferd, auf dem der Offizier herbeigeritten ist. Ein rot gekleideter Mohr hält seine Zügel; daneben wird im Mittelgrund eine Gruppe Einheimischer sichtbar, die, in traditioneller Tracht gekleidet, die einheimische Bevölkerung zeigt.

Grundsätzlich ist bei der Anordnung der Figurengruppen – insbesondere der linken Bildhälfte – ein Hang zum Interruptiven festzustellen. Die dargestellten Figurengruppen sind vereinzelt und werden oftmals auch fragmentiert; so etwa die beiden Soldatengruppen im Mittelgrund, die Gruppe der Einheimischen wie auch die zwischen Pferden wie versteckt wirkenden Begleiter des Offiziers am linken Bildrand. Räumliche Kontinuität – im Sinne eines wahrnehmbaren Bodenzusammenhangs – ist lediglich in der vorderen bühnenartigen Bodenfläche festzustellen, nämlich dort, wo sich die beiden Protagonisten begegnen und sich die Befehlsübergabe abspielt. Hier ist die bühnenhafte Kontinuität mit der Deutlichkeit und der Akzentuierung des Themas verbunden. Wesentlichen Anteil an dieser Klärung der Situation haben zudem die zugeordneten Bau- beziehungsweise Naturelemente: so unterstreichen die klaren Konturen des Befestigungssockels am rechten Bildrand, „ein Wachturm aus dem 16. Jahrhundert“<sup>1783</sup> sowie das Gebäude mit wehender Fahne, das als Villa Rossi von Ingrid Sattel Bernardini identifiziert wurde<sup>1784</sup>, den offiziell-triumphalen Charakter, der auch die Einnahme fortifikatorischer Bauwerke meint. Gerade die wehende napoleonische Fahne auf dem Dach der Villa

---

sich bei vorliegendem Bild um die Darstellung des „gleichnamigen Themas“ handele. Karg 1984, S. 109. – Zudem wurde ebenfalls vermutet, dass es sich bei diesem Gemälde um die Ölfassung des Freskos der *Kapitulation von Capri* (Kat. Nr. 90) in Caserta handelt (zuletzt von Sattel Bernardini 2008, S. 62: „Glücklicherweise ist Schmidts Ölgemälde des Sieges über die Briten auf Capri [...] als Ersatz für das verdorbene Fresko erhalten geblieben [...]“), von der man jedoch nach wie vor nicht weiß, ob sie tatsächlich ausgeführt wurde. Sowohl das variierende Thema als auch die differierenden Maße schließen diese Gleichsetzung jedoch aus. Vgl. hierzu auch AK Casa di Re 2004, S. 303; Scognamiglio 2008, S. 215.

<sup>1781</sup> Ingrid Sattel Bernardini geht noch davon aus, dass es sich um den Moment der „Mitteilung des Sieges am 16. Oktober 1808“ handelt. Sattel Bernardini 2008, S. 62.

<sup>1782</sup> Ebd.

<sup>1783</sup> Ebd.

<sup>1784</sup> Ebd.

Rossi greift den Moment des Sieges vorweg, handelt es sich doch genau um jene Villa, in der Hudson Lowe die britische Kapitulation unterschreiben wird. Die Seite der Italiener dagegen ist geprägt von Natur, dem ausponderierenden Baum am linken Bildrand und landschaftlichen Elementen.

Das Thema der *Einnahme und Kapitulation von Capri* ist unmittelbar nach dem Ereignis von verschiedenen Künstlern interpretiert und bildpublizistisch verbreitet worden. Bei diesen Darstellungen überwiegt in der Regel ein schildernd und den Sieg der Franzosen glorifizierender Charakter. In der Druckgrafik ist etwa Jean François Pourvoyeurs Radierung *Prise de l'isle de Capri* zu nennen, die in F. Ternisien d'Haudricourts *Fastes de la Nation Française* nur kurz nach 1808 in Paris erschienen ist.<sup>1785</sup> Gezeigt wird hier die Einnahme Capris vom Wasser aus, wobei Murat in einem Ruderboot am linken Bildrand stehend die Erstürmung der Steilküste mit langen Leitern überwacht.

## 27

### Neapolitanische Landschaft – Camaldoli mit Kirche

1811

Öl auf Leinwand

45 x 64 cm

Signiert und datiert unten rechts in der Häuserwand „Schmidt / P. 1811“

Bezeichnet rückseitig Klebezettel unten links auf Spannrahmen „*Inventario / 1951 / Napoli*“; weitere Bez. auf Spannrahmen: unten Links „788-“; unten Mitte „4484“; unten rechts „2487“; auf Klebezettel darunter „*Inv. '80<sup>n</sup> / N. 2487*“; auf Rahmen rechts „2487“; rückseitig auf Spannrahmen mit Bleistift „*1<sup>o</sup> Foresteria / Il piano*“.

Neapel, Palazzo Reale

Inv. Nr. 1980 N<sup>o</sup>2487 (ältere: 788 von 1959; Inventari di Capodimonte A9 116/ 161)

Provenienz: Befand sich im Besitz des Museo Capodimonte, Neapel, dort im Gemäldekatalog eingetragen; seit 1938 im Palazzo Reale, Neapel; 1944 zu Dekorationszwecken an die Oberaufsicht für Denkmalschutz abgegeben (Brief von Raffaello Causa, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte, ohne Datum an Werner Karg „L'opera però venne concessa in sottoconsegna alla Soprintendenza ai Monumenti die Napoli per arredamento ei locali di quella Sede, nel lontano 1944.“; heute wieder im Palazzo Reale. Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass das Gemälde aus Baron Christian Hermann Heigelins neapolitanischem Nachlass stammt.

Karg 1969; Ortolani 1970, S. 131; Karg 1984, S. 110, 113; Milano 1991, S.1013f.; Greco 1996, S. 160; Martorelli (Portici) 1998, S. 37 (Farbabb.); Rinaldi 2001, S. 245; Fardella 2006, S. 136; Sattel Bernardini 2008, S. 59f.

Zu sehen ist die Ansicht von Camaldoli im gelblichen Licht der untergehenden Sonne. Sie hat einen ruhigen, klar gegliederten, flächigen Bildaufbau und wird durch den tiefliegenden Horizont bestimmt, der sich aus silhouettenhaften, niedrigen Baumkronen und Hausumrissen konstituiert. Die untere Hälfte der Bildkomposition bestimmt ein dunkel oliv-erdiger, aus dichten Busch- und Baumgruppen sowie Hausdächern bestehender Vordergrundstreifen. Nur wenige hell erleuchtete, schräg von rechts ins Bildzentrum führende Flachdächer setzen verhaltene helle Akzente im tonigen Buschwerk. Den linken Bildrand begrenzt die nur teils sichtbare Silhouette einer Kirchenfassade mit einer in den Himmel ragenden Glockenwand, die Eremitage der Camaldolenser. Der schräg ins Bildzentrum führende, kubische Häuserblock antwortet dem Kirchenbau und unterstützt damit die innerbildliche Statik.

---

<sup>1785</sup> 8,9 x 13,1 cm, bezeichnet unten rechts: „Pourvoyeur Sculpsit“, Privatbesitz. Ternisien d'Haudricourts Werk ist zwischen 1804 und 1812 in mehreren Lieferungen erschienen. Zu Pourvoyeur siehe Thieme/Becker, Bd. 27, S. 320. – Bénézit, Bd. 8, S. 458.

Die dargestellte Natur ist durch den unterschiedlichen Pinselduktus charakterisiert: Im Vordergrund weisen die Büsche und Bäume noch erkennbare Blattstrukturen auf, wohingegen die Bäume an der Horizontlinie durch zarte Tupfen beinahe lasierend aufgelöst sind, um sich so mit der angrenzenden Himmelszone zu verbinden. Ungeachtet dieser Auflösungstendenzen bleibt die Horizontlinie klar und ‚kantig‘ erkennbar, wodurch ein flächiger Rückbezug zum Vordergrund entsteht. Schmidt entwickelt seine Baum- und Buschgruppen aus flächigen Dunkelpartien, strukturiert sie durch getupfte Blattstrukturen, ohne jedoch damit die zugrundeliegende Flächigkeit gänzlich zu negieren. Dieses flächige Komponieren ist auch bei den dargestellten Häusern zu bemerken, bei denen besonders häufig bildparallele einheitliche Farbflächen gesucht sind, so dass allzu große Tiefenräumlichkeit konterkariert wird. Dies darf durchaus auch für die schräg ins Bild führenden Mauer- und Wandflächen gelten, die sich mit großem Gleichmaß entfalten und sich einer soghaften räumlichen Ausdehnung verschließen. Ein weiteres flächiges Bildelement bildet der Hügel mit dem großen Kirchenbau im Hintergrund rechts, der zur Horizontlinie im Bildzentrum flacher wird und dessen farbperspektivisch gebrochenes Gelbocker eine Vermittlerfunktion zur Himmelszone übernimmt. Hier im Himmel dominiert helles, weißliches Gelbocker, in dem schemenhaft das Sonnenrund erkennbar wird. Sogar die spärlichen Wolkenformationen, insbesondere die bogenförmigen Wolkenstreifen in der linken oberen Bildecke, die als verhaltenes Abschlussmotiv gelten dürfen, ordnen sich dem gelblich-ockerfarbenen Gesamtton des Himmelslichtes unter. Verhaltene rosa-violette Wolkenformationen bilden hier den einzigen zartfarbigen Buntklang im Bild.

Im Unterschied zu den römischen Landschaften, bei denen eine klare tiefenräumliche Entwicklung vom Vorder-, Mittel- bis hin zum Hintergrund gegeben ist, dominiert bei der *Neapolitanischen Landschaft* die Akzentuierung zweidimensional flächiger Elemente. Damit einher geht auch eine Reduktion der Detailgenauigkeit durch den offeneren, tupfenden Pinselduktus. Auch entfällt die Verwendung von Staffagefiguren, die in den römischen Landschaften lokalfarbige Akzente gesetzt haben. Schmidts künstlerisches Interesse bei der *Neapolitanischen Landschaft* gilt somit der Bildfläche sowie der flächigen Auffassung der Bildelemente und zugleich dem Lichtphänomen, was eine Reduktion der Farbe bedingt. Koloristisch betrachtet kommt Schmidt bei dieser späten Landschaft ohne lokalfarbige Akzente aus. Er sucht einerseits den Stimmungsgehalt der Landschaft zu erfassen und andererseits verlässt er den erhöhten Standpunkt, indem er den Horizont tiefer legt, so dass er näher an die Landschaft heranrückt und gewissermaßen in diese ‚eindringt‘. Hiermit rückt Schmidt in die Nähe der romantischen Landschaftsauffassung.

Gut vergleichbar ist die *Neapolitanische Landschaft* mit der Landschaft im Porträt der *Isabella Colbran* (Kat. Nr. 31) von 1817, das bis heute späteste Werk in Schmidts Œuvre. Da keine weiteren Landschaften für diese Zwischenzeit bekannt sind, kann vermutet werden, dass er bereits um 1811 seinen landschaftlichen Spätstil entwickelte, der vor allem auf der Nahsichtigkeit, dem Heranrücken an den Betrachterraum beruht, bei dem die Überblickslandschaft der römischen Zeit aufgegeben ist. Inwieweit er gerade für diese Nahsichtigkeit von den Landschaften Thomas Jones, die dieser in Neapel schuf und die aus heutiger Sicht bahnbrechend für die Landschaftsmalerei sind<sup>1786</sup>, beeinflusst wurde, muss offen bleiben.

## 28

### Porträt Joachim Murat (1767–1815)

1814

Öl auf Leinwand

107 x 78 cm

<sup>1786</sup> Siehe hierzu Busch 1993, S. 355-364.

Signiert und datiert unten rechts „Schmidt p' 1814.“

Bezeichnet auf dem Rahmen rechte Flanke auf Klebezettel „SOPRINTENDENZA / PER I BENI AMBIENTI / E ARCHITETTONICI / BELLA CAMPANIA / NAPOLI / REGGIA DI CASERTA / INVENTARIO / N. 352 / Data 1977/78“; auf Klebezettel darunter: „INVENTARIO / 1951-52 / CASERTA / N.º 1744“; darunter auf Klebezettel: „BIBLIOTECA DEL R. PALAZZO / DI CASERTA / 1991 / Scaliale / Palchetto / N.º 4.93“; Rückseite auf Keilrahmen in der oberen Hälfte mittig auf Klebezettel, die Schrift umlaufend: „MOSTRA / DEL RITRATTO / ITALIANO / COMUNE DI FIRENZE / 22“; der gleiche nochmals auf Rahmen oben.

Caserta, Palazzo Reale (1. Sala Appartamento Murat)

Inv. Nr.: 6674, ehemals 1951-52, N.º 1744; 1977/78, N.º 352; 1991, N.º 4.93

Provenienz: Ehemals in der Reggia di Portici, dann in der Reggia di Caserta

AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 148, 149, 151; AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventaire 392, folio 60f; Celano 1860, S. 699; AK Mostra del ritratto 1954, S. 64, Nr. 95; Ortolani 1970, S. 131; Rossini 1985, S. 134; Caserta, Salone 1989, S. 16; Milano 1991, S. 1013f.; Picone Petrusa 1995, S. 209; AK Giolli per una Regina 1996, S. 39 (Farbabb.); Greco 1996, S. 160, Farbabb. o. S.; Picone Petrusa 1996, S. 27; Martorelli 1997, S. 417; Martorelli 1998, S. 27 (Abb.); Rinaldi 2001, S. 245; [www.murat.it/pittura%20Napoleonica/heinrich\\_Schmidt\\_Murat.htm](http://www.murat.it/pittura%20Napoleonica/heinrich_Schmidt_Murat.htm) ((Stand 17. Mai 2006); [www.arethusa.net](http://www.arethusa.net) (Stand 17. Mai 2006); [http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim\\_Murat](http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Murat) (Farbabb.) (Stand 17. Mai 2006); [www2.adnkronos.com:8888/news/prod/bolletti/le/foto/2005/giu/gioelli\\_regali/pezzo.html](http://www2.adnkronos.com:8888/news/prod/bolletti/le/foto/2005/giu/gioelli_regali/pezzo.html) (Farbabb. Detail) (Stand 17. Mai 2006); [www.comitatinazionali.it/generajsp?id=320](http://www.comitatinazionali.it/generajsp?id=320) (Farbabb.) (Stand 17. Mai 2006); Fardella 2006, S. 136; Toscano 2007, S. 303; Cioffi 2008 (Farbabb. Buchcover); Scognamiglio 2008, S. 215f., Anm. 779 u. 780, S. 260, Abb. S. 216; Sattel Bernardini 2008, S. 62f.

Brief vom 22. September 1814: „i quali ne han detto che non può valere più di 600 ducati, né meno di 300.“ AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 149, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 780, S. 260.

Gioacchino Murat an das Innenministerium: „Monsieur le Ministre, Je vous adresse un portrait fait par le Peintre Smidt. Je désire que vous le fassiez voir par les personnes de l'art pour en fixer le prix, et que le lui fassiez payer.“ AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 151, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 779, S. 260.

Portici 7. Oktober 1814: „In vista dell'ufficio di V.E. ho ordinato al Custode del Real Palazzo di Napoli Sigr Gronon di riceversi il Quadro rappresentante il Re dipinto dal Sigr Schmidt, e di situarlo nel Real appartamento ove prima esisteva.“ AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 148, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 780, S. 260.

„1 altro quadro mezzano senza cornice rappresenta il ritratto del fu Murat a mezzo busto.“ Inventar des königlichen Palastes von Portici 1823, AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventaire 385, folio 35v., hier zit. nach Toscano 2007, S. 299.

„Altro detto alto palmi 4 ed once  $\frac{1}{2}$  per palmi 2 ed once  $11\frac{1}{2}$  denotante il ritratto del fu Murat dipinto da Schimdt 1814.“ Inventar des königlichen Palastes von Portici, 1835, AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventaire 392, folio 60v, hier zit. nach Toscano 2007, S. 303.

Joachim Murat, der Schwager von Napoleon, wurde 1804 von diesem zum Marschall von Frankreich und 1805 zum kaiserlichen Prinzen berufen. Am 15. März 1806 erfolgte die Ernennung zum Prinzen

und Großadmiral von Frankreich und zum Großherzog von Berg und Kleve, bis er am 15. Juli 1808 der Nachfolger von Josef Bonaparte als König von Neapel und beider Sizilien proklamiert wurde. Gemeinsam mit seiner Frau Caroline (1782–1839), der Schwester Napoleons, regierten sie das Königreich. Nach Napoleons Sturz wurde auch Murat abgesetzt. Die Bourbonen kehrten am 20. Mai 1815 zurück. Der entthronte König Murat wurde schließlich beim Versuch, Neapel zurückzuerobern, am 13. Oktober 1815 in Pizzo, Kalabrien, auf Anordnung des Bourbonenkönigs Ferdinand IV. erschossen.

Das 1814 signierte und datierte Porträt von Schmidt zeigt den König von Neapel und beider Sizilien als offizielles Repräsentationsporträt mit privatem Charakter. Das Gemälde entstand ohne offiziellen Auftrag des Königshauses<sup>1787</sup>, so zumindest legt es ein Brief von Murat an das Innenministerium nahe. Um den 15. August 1814 war das Porträt fertiggestellt und Murat fragte den Innenminister bezüglich des Preises an, der an Schmidt gezahlt werden sollte: „Monsieur le Ministre, Je vous adresse un portrait fait par le Peintre Smidt. Je désire que vous le fassiez voir par les personnes de l'art pour en fixer le prix, et que le lui fassiez payer.“<sup>1788</sup> Daraufhin wurde das Gemälde von Angelini und Jacques Berger begutachtet, die daraufhin wiesen, dass man nicht mehr als 600 und nicht weniger als 300 Dukaten bezahlen sollte.<sup>1789</sup> Murat entschied sich für den geringeren Preis von 300 Dukaten und das Gemälde wurde in der Reggia di Portici aufgehängt.<sup>1790</sup> Dort befand es sich noch 1835 in der „Quarta stanza“, wie das Inventar aus diesem Jahr ausweist.<sup>1791</sup> Auch das im Inventar von 1823 gelistete Gemälde des „fu Murat a mezzo busto“ ist wahrscheinlich mit diesem zu identifizieren und befand sich 1823 ebenfalls in der „Quarta stanza a destra“. <sup>1792</sup>

Mit seinem linken Unterarm lehnt der Dargestellte auf einer zart grün changierenden Trachytbrüstung, seine Rechte liegt auf einem Tisch mit rotem Tischtuch und drei Büchern auf, wodurch die Figur in ein komplementäres Spannungsfeld von Rot- und Grünklängen eingebunden ist. In seiner Rechten hält Murat die Landkarte von Capri als Verweis auf die siegreiche Einnahme der Insel. In der Admiralsuniform dominiert das gleichmäßig gebrochene Lapislazuliblaue, das lediglich durch die goldenen Applikationen und den goldenen Gürtel sowie die edelsteinhaft hervorleuchtenden Ordensbänder aufgelockert ist. Das Zentrum des Porträts bildet das lichte Gesichtskarnat, das sich von einem Cremeton über gebrochenes Oliv und zartgelbliche Klänge zu einem besonders kräftigen Karminrot in den Lippen und wiederum in den Wangen verdichtet. Der Inkarnatton selbst trägt die Farbklänge des Grundes in sich, erscheint wie in ihm vorbereitet. Seine blauen Augen werden von hellen Inkarnattönen zu den Jochbeinen hin umschlossen. Die intensivste Helligkeit sammelt sich jedoch auf seiner Stirn, womit auf inhaltlicher Ebene ein besonderer Akzent auf das Geistige gelegt ist. Auch wenn Schmidt die starkfarbige Uniform vorgegeben war, so wird doch insbesondere im Vergleich zum 1813 entstandenen Porträt Murats von Antonio Raffaele Calliano (1785–1824)<sup>1793</sup> (**Abb. 65**) deutlich, wie stark Schmidt die Farbklänge, selbst der vorgegebenen Buntfarbigkeit der Uniform, in die

<sup>1787</sup> Dieses vermutet bereits Ornella Scognamiglio. Scognamiglio 2008, Anm. 780, S. 260. – Zuvor wurde angenommen, dass es sich bei dem Porträt um einen offiziellen Auftrag des Königshauses handelte. Sattel Bernardini 2008, S. 62.

<sup>1788</sup> AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 151, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 779, S. 260.

<sup>1789</sup> „i quali [gemeint: Angelini und Berger] ne han detto che non può valere più di 600 ducati, né meno di 300.“ Brief vom 22. September 1814, AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 151, hier zit. nach Scognamiglio 2008, S. 215 und Anm. 780, S. 260.

<sup>1790</sup> „In vista dell'ufficio di V.E. ho ordinato al Custode del Real Palazzo di Napoli Sigr Gronon di riceversi il Quadro rappresentante il Re dipinto dal Sigr Schmidt, e di situarlo nel Real appartamento ove prima esisteva.“ Portici am 7. Oktober 1814, AS NA, Ministero dell'Interno, I Inventario, fasc. 976, folio 148, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 780, S. 260.

<sup>1791</sup> Inventar des königlichen Palastes von Portici, 1835, AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventaire 392, folio 60v, hier zit. nach Toscano 2007, S. 303. – Siehe zur Sammlungsgeschichte von Caroline Murat, die den größten Teil der Gemäldesammlung in Portici zurückließ: Toscano 2007.

<sup>1792</sup> Inventar des königlichen Palastes von Portici 1823, AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, Inventaire 385, folio 35v., hier zit. nach Toscano 2007, S. 299.

<sup>1793</sup> 1813, Öl auf Leinwand 130 x 95 cm; Caserta, Palazzo Reale, jetzt als Leihgabe ausgestellt im Museo San Martino, Neapel.



Gesamttonalität einzubeziehen verstand. Calliano arbeitet mit einer blechern-plakativ gesetzten Buntfarbigkeit, bei der die Farben jeweils den ihnen eigentümlichen Sättigungs- und Reinheitsgrad folgen. Hinzu tritt, dass Calliano alle Details und Elemente der Uniform gleichmäßig flächig behandelt: Das Blau der Uniform bettet er in die Gesamtfarbigkeit aller Details der Uniform ein (Blau-Rot-Gelb), im Unterschied zu Schmidt, der das Blau nicht als ausgesprochenen Buntwert behandelt, sondern durch Brechung in die Gesamttonalität rückbindet. Somit werden bei ihm das Gelb-Gold der Ornamente, das Silber der Orden sowie das Rot der Ordensbänder, die in lokalfarbiger Buntheit hervortreten, als eigenständige Farbwerte eingesetzt. Demzufolge akzentuiert Schmidt seine offiziellen Verdienste und seinen gesellschaftlichen Rang mit der Farbigkeit. Jedoch tritt bei ihm die subtil abgestufte Buntfarbigkeit hinter dem alles dominierenden Helligkeitswert des Inkarnats zurück, das seinerseits nur durch die Zurücknahme des Blaus und den Angleich an den olivgrünen Hintergrund aufleuchten kann. Schmidt entwickelt seine Farbigkeit hier wieder aus der Olivtrübung. Calliano hingegen bezieht seine Gesamtfarbigkeit lediglich aus der Farbigkeit der Uniform, die als reiner Buntwert das Bild dominiert und hierdurch als plakatives Element den Gesamteindruck des Bildes beherrscht.<sup>1794</sup> Zwar konzentriert sich im Inkarnat ebenfalls ein starker Helligkeitswert, jedoch wohnt diesem derselbe plakative Charakter inne, der auch der Farbigkeit immanent ist. Calliano verschattet das Gesicht einseitig, jedoch nicht in dem Maße, wie er es in der Uniform anlegte. Dort gibt es eine deutliche Zäsur zwischen Licht- und Schattenseite, mit der er versucht, der Uniform Struktur zu verleihen. Diese Inkonsequenz in der Licht-Schattengestaltung gipfelt im Hut, der sich als beinahe gleichmäßige schwarz-graue Fläche mit Goldborte und Federsaum präsentiert und paradigmatisch den Flächencharakter der Farbgestaltung Callianos verdeutlicht. Dieser Bruch in der Licht-Schatten-Gestaltung wird dem angestrebten Repräsentationscharakter letztendlich nicht gerecht. Ganz anders Schmidt, dessen leuchtendes Inkarnat eine in die farbige Tonalität eingeschlossene Helligkeitsakzentuierung zur Darstellung bringt, die auch gerade durch ihr subtiles Potenzial das Geistige des Dargestellten mit einschließt.

## 29

### **Porträt eines Herrn**

Ganzfigur neben Piedestal mit Blick auf Venedig

1815

Öl auf Holz

87/84 x 78,1/75 cm

Signiert und datiert unten rechts „Schmidt 1815“.

Unbekannter Privatbesitz

Provenienz: Aufgerufen am 28. September 1993 bei Ader, Tajan „Collections Cammille Burgi – Tableaux modernes et anciens“ (Nr. 25) (dort als „Portrait de gentilhomme devant une vue de ville en Borde de Mer“); ein Jahr später erneut aufgerufen bei Sotheby's New York am 14.1.1994 (115).

*Kunstpreis Jahrbuch 1994, S. 283, Abb. S. 283; [www.artprice.com](http://www.artprice.com) (Stand 17. Mai 2006); [www.artnet.de](http://www.artnet.de) (Stand 17. Mai 2006) mit Abb.*

Das in Schmidts Neapler Zeit im Jahr 1815 entstandene *Porträt eines Herrn* ist eines der späten Gemälde im Werk von Schmidt, das sich in der *Collection Cammille Burgi* befand, bevor es in den Kunsthandel kam, der es 1993 im Kontext der Sammlungsauktion bei Ader, Tajan verauktionierte. Von dort aus gelangte es ein Jahr später zu Sotheby's in New York und wurde dort erneut verauktioniert.

Das *Porträt eines Herrn* zeigt das ganzfigurige Bildnis eines wohl adligen Mannes, der in offener Landschaft neben einem Urnenvasenmonument steht. Mit kniehohen Stiefeln, heller beigefarbener

<sup>1794</sup> Diese plakative Flächenmalerei gipfelt in einem weiteren Murat-Porträt von Calliano, das ebenfalls um 1813 entstanden ist; Öl auf Leinwand, 76 x 62 cm, Caserta, Palazzo Reale, Abb. in: Bemborad/Pisani 1996, S. 42.

Hose sowie dunklem Gehrock und offenem weißen Hemd, lehnt sich der Herr mit seiner Linken an ein hochrechteckiges Piedestal, auf dem eine umbrafarbene Urnenvase steht. Seinen linken Fuß hat er auf die quadratische Plinthe gestellt, so dass die Haltung durch diese Bezugnahme auf das einzige architektonische Bildelement etwas von ihrer immanenten Strenge verliert. In seiner Rechten hält er ein kleines Buch und hat mit dem Finger eine Seite markiert. Sein Haupt ist hager, fast ausgemergelt und weist einen Zug ins Asketische auf, etwa in der Art der bekannten Voltaire-Porträts. Mit ernstem, versonnenem Gesichtsausdruck blickt er nach links aus dem Bild, wodurch eine Blickbeziehung zum Betrachter vermieden ist und der Dargestellte als in sich gekehrter Denkender, der über das Gelesene nachzudenken scheint, charakterisiert wird. Dieses Suchen nach Erkenntnis wird durch die helle, fast spotartig erleuchtete, ockerfarbene Bodenzone akzentuiert, in die er leiblich eingebunden ist. Durch dieses immanente und im Porträtierten konzentrierte Bildlicht wird gerade das geistige Potential des Dargestellten unterstrichen. Insbesondere sein Haupt, das von dunklen Naturelementen foliiert ist und dem das helle Weiß des Hemdes zugeordnet wird, kontrastiert wirkungsvoll mit dem dunkeltonigen Naturumfeld, so dass sich die Lichtfokussierung inhaltlich rückkoppelt.

Hinter dem Stehenden, im Mittelgrund, befindet sich eine bildparallel positionierte steinerne Bank, auf der sein Hut mit darüber drapiertem Halstuch abgelegt ist. Diese Bank deutet darauf hin, dass der unbekannte Herr in der Landschaft rastet, dass er einen Ruheplatz aufgesucht hat und dass er sich hier der Konvenienz entledigen konnte – sein Hemd steht offen und er ist in die Lage versetzt, in Ruhe zu lesen. Die steinerne Bank mit geschweiften, konsolartigen Wangen bildet eine Art innerbildliche Brüstung, die den weiten Landschaftsausblick mit einer Ansicht von Venedig eröffnet, die wiederum seitlich durch mehrere Pappeln, die sich nach links neigen, innerbildlich begrenzt ist. Das Geneigtsein der zwei weit im Hintergrund befindlichen Pappeln korrespondiert zudem mit der nach links aus dem Bild führenden Blickrichtung des Herrn, so dass sich auch der Naturraum an der Charakterisierung des Denkenden beteiligt. Ferner unterstreicht ein mächtiger Baumstamm das Standmotiv des Dargestellten – wie auch die Architektonik des Urnenmonumentes –, indem dieser hinter den Schultern des Herrn als breite Bahn in leichter Gegenschräge nach oben führt und dort die Stütze der baldachinhaft überwölbenden Baumkrone bildet.

Die umgebende Natur ist zu einem intimen Naturraum verdichtet, das heißt, die gestrüpphafte Dichte der Naturelemente suggeriert einen Ort der Abgeschiedenheit, kontemplativer Ruhe und geistiger Empfindsamkeit. Dieser auch im Porträt des Nachsinnenden angelegte Einsamkeitstopos, das Für-sich-Seiende des Denkenden, dürfte jedoch auf einer weiteren Ebene in Verbindung mit dem Urnenmonument stehen, denn dieses attributiv aufgefasste Bildelement hatte gerade für die Naturauffassung des 18. Jahrhunderts eine wichtige Bedeutung.

Aus ikonografischer Sicht gewinnt die Urne respektive das Urnendenkmal ab der Mitte des 18. Jahrhunderts hohe Bedeutung und verselbständigt sich quasi zum „allegorisierenden Memorialbild“. So zeigt Kauffmanns im Kontext von Schmidts *Artemisia* (**Kat. Nr. 47 und 155a-c**) erwähnte Darstellung der *Trauernden Frau an der Urne* (**Abb. 66**) ein Halbfigurenbildnis einer Frau, die ihren Oberkörper in leichter Dreiviertelhaltung und den Kopf im Profil der großdimensionierten Urne zuwendet. Kauffmann gelang es, „eine ganz eigenständige Ikonographie“ zu entwickeln, „indem sie das Symbol der Urne, mit der Muse der Freundschaft zu einem natürlichen Sinnbild der trauernden Freundschaft verdichtet“. <sup>1795</sup> Zudem gewinnt das Urnengrabmal besonders im Landschaftsgarten seit den 1780er Jahren eine herausragende Bedeutung <sup>1796</sup>, insbesondere durch das zum Topos gewordene Rousseau'sche Denkmal auf einer pappelbestandenen Insel im Park von Ermenonville. Dort wurde das Signum der Urne als naturbezogene Todesgestimmtheit und als Vergänglichkeitstopos *in toto* in den Naturkontext

<sup>1795</sup> AK Kauffmann 1998, S. 415; auch Baumgärtel 1990, S. 243f. – Bettina Baumgärtel macht ihre Beobachtungen auf der Grundlage von Oechslin 1982, S. 180.

<sup>1796</sup> Matsche von Wicht 1979.

eingebraucht.<sup>1797</sup> Jean Jacques Rousseaus (1712–1778) akzentuiertes Naturgefühl und die auf Einfühlung basierende individuelle Naturempfindung prägten ganz wesentlich die Naturbeziehung des Menschen im späten 18. Jahrhundert.<sup>1798</sup> Jedoch wird dieser allgemeine Vergänglichkeitstopos des Urnenmonumentes, der auch in der Natur durch die abgesenkten Äste unmittelbar über der Urne Gestalt gewinnt, nun nochmals durch ein weiteres Attribut erweitert: Vorne auf der Plinthe steht eine klassizistische Kanne – ganz ähnlich der Kanne im *Orest und Elektra*-Gemälde (**Kat. Nr. 17**) –, die das Urnenmonument zum Opferaltar werden lässt. Dieser Opferaspekt ist ohne Wissen um die Biografie des Porträtierten nicht zu deuten. Geht es um ein persönliches Opfer? Ist hier tatsächlich eine mit der Person verbundene Trauer gemeint beziehungsweise wird auf den Abschied von einer nahestehenden Person angespielt? Oder handelt es sich um ein Porträt, das die zeitgemäße empfindsame Naturreflektion nur allgemein ins Zentrum stellt?

Im Porträhabitus greift der Herr jedenfalls auf einen in der englischen Porträtmalerei etablierten Typus der Gentleman-Haltung zurück: „Das 18. Jahrhundert übernahm die höfische Pose als progressive ‚natürliche‘ Haltung des Landbesitzers und Gentlemans.“<sup>1799</sup> Dieses repräsentative Porträtsschema war weit verbreitet und wurde beispielsweise auch von Schmidts Saarbrücker Malerfreund Johann Friedrich Dryander – vor allem bei dessen Bildnissen von französischen Revolutionsoffizieren – aufgenommen und mit großem Gleichmaß wiederholt.<sup>1800</sup>

Schmidts Herrenporträt knüpft an diese malerische Tradition an und verbindet die Porträtaufgabe mit einem attributiven Umfeld, das er in seinen mythologischen Kompositionen entwickelt hatte. Er bettet den Porträtierten in ein landschaftliches Umfeld ein, das er aus konkreten landschaftlichen Elementen (Venedig in der Ferne) und idealisierten Partien (durch Bezugnahmen wie etwa Pappeln und Baumstamm) komponiert.

### 30

#### **Bucht von Neapel**

1816

Öl auf Leinwand

66 x 94,5 cm

Laut Auktionskatalog signiert und datiert

Unbekannter Privatbesitz

Provenienz: Aufgerufen bei Phillips in London am 15.11.1994 (Nr. 26) in der Auktion „Fine 19th. C. European Paintings and watercolors“, dort betitelt als „View over the Bay of Naples with dogs on path before a stone pyramid.“

*Kunstpreis Jahrbuch 1995, S. 307, Abb. S. 307; [www.artprice.com](http://www.artprice.com) (Stand 2. Januar 2014); [www.artnet.de](http://www.artnet.de) (Stand 2. Januar 2014) mit Abb.*

Dargestellt ist die Bucht von Neapel mit dem die Stadt dominierenden Vesuv im Hintergrund. Im Mittelgrund links befinden sich drei verschiedene Grabmale, im Vordergrund sind mehrere Hunde in unterschiedlichen Bewegungen und Haltungen erkennbar. Topografisch betrachtet ist die Bucht von Neapel von Norden her, von Portici aus gesehen. Im Mittelgrund ist die Stadt Neapel zu erkennen mit dem prägnanten, auf der kleinen vorgelagerten Insel Megara errichteten Castel dell'Ovo am rechten Bildrand. Auf dem Bergkamm vorne links befindet sich eine nach palladianischen Grundmustern

<sup>1797</sup> Ein berühmtes Beispiel für eine Rousseau-Insel mit Urnendenkmal befindet sich in Wörlitz (1782), siehe Bechtholdt/Weiss 1996, Kat. Nr. 224–226.

<sup>1798</sup> Wimmer 1989, S. 168.

<sup>1799</sup> Gockel 1999, S. 114, Anm. 184.

<sup>1800</sup> Fegert 1996, z. B. Abb. 59, 61, 64, 78.

angelegte Palastanlage, dahinter die hoch über der Stadt gelegene Festungsanlage Sant Elmo auf dem Vomero-Hügel.

Der weite Landschaftsausblick auf die neapolitanische Bucht ist links und rechts durch Baumformationen als innerbildliche Rahmung eingefasst: Während am linken Bildrand ein die Bildgrenze akzentuierender Baum, dessen Krone vom oberen Rand aus weit in den Himmel reicht, hoch aufragt, ist der Baum am rechten Bildrand weitaus kleiner dimensioniert. Sein Stamm biegt sich auf Horisonthöhe nach rechts, wobei sich vom Stamm aus mehrere Äste frei vor dem hellen, lichten Meer-beziehungsweise Horisontgrund entfalten, so dass die Offenheit und Weite des Meeres durch die Baumgestaltung selbst sowie die im oberen Bilddrittel freigehaltenen Himmelszone unterstützt wird.

Der Vordergrund präsentiert acht Hunde – überwiegend Jagdhunde – in unterschiedlichen Verhaltensmustern: Im Zentrum, dem statischen Pyramidengrab im Mittelgrund am nächsten, sitzt ein nach rechts gewandter Jagdhund in Profilsicht. Davor befinden sich drei weitere Hunde, einer, der aufmerksam in Richtung Grabmal schaut, ein weiterer in Frontalansicht und ein dritter, nach links gewendeter, der in der Art der damals bekannten und weit verbreiteten Hundepor-träts in Position gestellt ist.<sup>1801</sup> Diese Vierergruppe ist einer schräg ins Bild führenden Felsansammlung zugeordnet und zudem von einem gleichmäßig flutenden Licht erhellt. Die zweite, rechts anschließende Vierergruppe hingegen ist im Schatten verortet: Vorne ein schnuppernder beziehungsweise eine Fährte suchender Hund, dem gegenüber ein liegendes Tier und dahinter zwei spielende, sich jagende Hunde. Betrachtet man die Aktivitäten und Darstellungsformen als Ganzes, so führt uns Schmidt gewissermaßen „Hundestudien“ vor Augen: Tiere in unterschiedlichen Bewegungs- und Verhaltensformen, die ohne menschliches Zutun auskommen. Dieser Menschenleere entspricht nun in besonderem Maße der Vergänglichkeitstopos, der in den Grabmalen Gestalt gewonnen hat: Im Mittelgrund links befindet sich ein pyramidales Grabmal mit zentralem Reliefmedaillon in der Art der berühmten Cestius-Pyramide in Rom, daneben ein Sarkophaggrabmal in antikisierender Hausform, ferner ein um 45 Grad hierzu gedrehter, hochrechteckiger klassizistischer Cippus. Diese Grabmale sind nun von trauerweidenartigen Bäumen sowie immergrünen Säulenbäumen (Zypressen o. ä.) umgeben, die dem Funeralkontext zuzuordnen sind. Durch die Pflanzen und die Natur wird eine Atmosphäre der Trauer evoziert. Unmittelbar über dem Sarkophaggrabmal öffnen sich die Säulenbäume zu einem Durchblick, in dem eine gehende und sich leicht umwendende Frauenfigur sichtbar wird, die antike Kleidung trägt. Die Trauer erhält hier unmittelbar Gestalt und gewinnt – ganz ähnlich wie bei der *Artemisia* (**Kat. Nr. 47 und 155.a-c**) – im Topos der trauernden Frau Anschaulichkeit. Eine kompositorische Überhöhung erfährt diese „Trauerinsel“ in Gestalt zweier im Mittelgrund befindlicher Pinien mit schirmartigen Baumkronen, die dem Vesuv im Hintergrund ein Gegengewicht vermitteln.

Die *Ansicht von Neapel* ist ein Landschaftsportrait, in das Elemente ideallandschaftlicher Kompositionen eingefügt worden sind. Die wichtigsten Kompositionselemente sind der aus Bäumen gebildete innerbildliche Rahmen, die „Trauerinsel“ und die Hundegruppe, die jeweils als Versatzstück das Landschaftsportrait bereichern und in eine ideal-überhöhende Form bringen. Gerade die Verwendung der Hunde demonstriert die für das 18. Jahrhundert charakteristische Suche nach emotional wirkenden Bildelementen, die den Betrachter besonders zu affizieren vermögen. Dem Hund als Haustier wird im späten 18. Jahrhundert eine neue „emotionale Einstellung“<sup>1802</sup> entgegengebracht, die bis hin zur Vermenschlichung und dessen theatralischer Inszenierung reicht. Hunde seien, so Buffon 1755 in seiner mehrbändigen *Histoire Naturelle*, sogar mit dem Menschen wesensverwandt und imstande „zu lernen und die verschiedensten Gefühle“ auszudrücken.<sup>1803</sup> Die ikonografischen Wurzeln der Darstellung von mehreren Hunden in verschiedenen Bewegungs- und Verhaltensmustern ist bei Diana-

<sup>1801</sup> Zudem ist sein Fell entsprechend „modisch“ geschnitten, was darauf hinweist, dass die dargestellten Hunde unmittelbar dem Menschen und dem höfischen Umfeld zuzuordnen sind. Zu Hundedarstellungen vgl. Rosenblum 1989, S. 14ff.

<sup>1802</sup> Rosenblum 1989, S. 14.

<sup>1803</sup> Zit. nach ebd., S. 17.

Darstellungen vorgebildet, wie etwa *Diana und ihre Nymphen* von Peter Paul-Rubens und Jan Brueghel, um 1623–1624 entstanden.<sup>1804</sup>

### 31

#### **Isabella Angela Colbran-Rossini (1785–1845)**

1817

Öl auf Leinwand

165 x 122 cm

Signiert und datiert links unten „Schmidt p.<sup>t</sup> 1817“

Bezeichnet rückseitig auf Leinwand unten links in Rot „1208“; in gleicher Höhe auf Rahmen ebenfalls in Rot: „1209“; auf dem mittleren Steg des Spannrahmens in der Mitte ein rechteckiges bedrucktes Klebeschild mit „CH POITIER“.

Mailand, Museo Teatrale alla Scala

Inv. Nr. 1208

Provenienz: Ehemals in der französischen Sammlung von M. Jules Sambon; ausgestellt 1908 in der Exposition Théatrale im Palais du Louvre; am 8. Mai 1911 im Auktionshaus Drouot in Paris versteigert und mit der gesamten Sammlung Sambon vom Museo Teatrale alla Scala in Mailand als Grundstock der Sammlung angekauft.

*Exposition Théatrale 1908*, S. 46f., Kat. Nr. 455, Abb. s/w; *Catalogue des Antiquités 1911*, Nr. 1058; *Morazzoni 1914*, S. 33, Kat. Nr. 1; *Vittadini 1940*, S. 64, Kat. Nr. 2; *Errara 1921*, S. 529; *Karg 1969*; *Valsecchi 1971*, S. 40; *Museo Teatrale alla Scala 1979*, S. 124, Kat. Nr. 410; Abb. 322; *Karg 1981*, S. 6, Abb. s/w S. 6; *Karg 1984*, S. 109, 113; *Rossini 1985*, S. 193; *AK Rossini 1992*, Farbabb. S. 177; *Museo Teatrale alla Scala 2002*, Farbabb. S. 110; *Aliev 2003*, S. 141; Abb.; [www.luigiverdi.it/mostra\\_rossini\\_on\\_line.htm](http://www.luigiverdi.it/mostra_rossini_on_line.htm), Farbabb. (Stand 17. Mai 2006) (Farbabb.); [www.sapere.it](http://www.sapere.it) Farbabb. (Stand 17. Mai 2006); [www.de.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini) (Abb. Ausschnitt) (Stand 17. Mai 2006); *Fardella 2006*, S. 135, Anm. 56; *Scognamiglio 2008*, Anm. 781, S. 261; *Sattel Bernardini 2008*, S. 64-66, Abb. S. 65.

Das Porträt der Isabella Colbran ist das späteste erhaltene Gemälde von Schmidt. Dargestellt ist die Tochter des Violonisten Gianni Colbran, die zu den größten Sopranistinnen des 18. Jahrhunderts zählte. Am 2. Februar 1785 in Mailand geboren, ging sie 1801 nach Frankreich und wurde in Paris als Sängerin ausgebildet. 1806 kam sie mit ihrem Vater nach Bologna, wo sie den sieben Jahre jüngeren Gioacchino Rossini (1792-1868) kennenlernte, den sie später, am 16. März 1822, heiratete. 1811 wechselte sie nach Neapel zu Carolina Bonaparte und bekam dort große Rollen in *Vestale* (1811) und *Medea* (1813). Es ist zu vermuten, dass auch Schmidt, der sich ebenfalls in den Kreisen des Königshauses bewegte, Vorstellungen der Colbran gesehen hat. Er kannte sie mindestens seit 1811, denn Isabella Colbran brachte ihm aus Rom kommend einen Brief von Johann Christian Reinhart nach Neapel mit.<sup>1805</sup> 1815 wurde Gioacchino Rossini Direktor der beiden Opernhäuser in Neapel und verpflichtete sich, je eine Oper pro Jahr für jedes Haus zu schreiben. Seine erste Oper hierfür war *Elisabetta – Regina d’Inghilterra* (*Elisabeth – Königin von England*), die er eigens für Isabella Colbran

<sup>1804</sup> Paris, Musée de la Chasse et de la Nature. Billeter 2005, Abb. 140.

<sup>1805</sup> So betont Reinhart in einem Brief an den Kronprinzen Ludwig: „Bis jetzt aber habe ich noch keine Antwort [von Schmidt], und fürchte, da ich den Brief der Dem. Colbrand, einer spanischen Sängerin, mitgegeben, dieses Musenkind habe den Brief vielleicht gar verlohren.“ Brief von Johann Christian Reinhart aus Rom an den Kronprinzen Ludwig vom 17. Februar 1811, BayHStA München, Abt. III. Geh. Hausarchiv, siehe NL Kg. Ludwig I., I A 40 III., hier zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 146. – Siehe auch das Kapitel: A III 7 Kunsthändler – Correggios *Modestia* und der gescheiterte Verkauf eines Torso.

schrieb. Sie sang die Hauptrolle. 1836 wurde die Ehe zwischen Rossini und der Colbran geschieden. Isabella Colbran starb am 7. Oktober 1845.<sup>1806</sup>

Die Dargestellte sitzt als Ganzfigur auf einer Steinbank vor einem Landschaftsausblick, der rechts durch einen flächigen Mauervorsprung zu einem Drittel verdeckt wird. Während sie sich in Dreiviertelansicht nach rechts wendet, hat sie den Kopf in gegensätzlicher Wendung leicht geneigt und nach links gedreht. Mit ihrer Linken hat sie eine Lyra umfasst und auf einem erhöhten Steinpostament mit abschließender profilierter Platte leicht schräg abgesetzt, während sie mit ihrem vor dem Körper angewinkelten rechten Arm die Lyra mit einem pfeilförmigen Plektron anschlägt. Sie trägt ein weißtoniges antikisierendes Gewand mit hoher Empiregürtelung, einen altrosa-violett-tonigen Schal und einen durchsichtigen Schleier über ihrem Kopf. Versunken blickt sie nach links aus dem Bild, gleichsam den verklungenen Tönen nachlauschend. Hinter ihr öffnet sich ein Landschaftsausblick, dessen Stimmungsgehalt denjenigen der *Neapolitanischen Landschaft* (**Kat. Nr. 27**) wiederholt. Auf dem Postament liegen zudem eine Trompete, darauf ein zusammengerolltes (Noten-?) Blatt, wodurch der musikalische Kontext weiter gefasst ist.

Formalkompositorisch betrachtet rückt Schmidt, wie schon bei Kompositionen seiner frühen Darmstädter und Mannheimer Zeit, die Dargestellte relativ nah an den Betrachterraum heran, um deren Präsenz zu erhöhen, und bindet sie in ein dichtes Formgeflecht aus horizontalen und vertikalen Lineaturen ein. So entwickeln sich die strengen Horizontalen der Brüstung, teils als Schrägen modifiziert, in den Gewandfalten beziehungsweise der Gürtung weiter; ebenso ist die Vertikalität der Mauerlaibung in der Haltung der Dargestellten reflektiert. Strenge Vertikalfalten finden sich in Gestalt der tütenartigen Gewandfalten des weißen Kleides, die von der Steinbank zu Boden fallen und die das Sitzmotiv stabilisieren. Zudem liegt der Schnittpunkt der horizontalen und vertikalen Laibungen unmittelbar im Korpus der Lyra, so dass diese das „Klangzentrum“ der Komposition in toto bildet.<sup>1807</sup> Isabella Colbran bezieht sich zudem auf den gerundeten Kontur der Lyra, in dem sich die Biegung der Holme in der Kopfhaltung widerspiegeln und die Rundung des Korpus im Schulter- beziehungsweise Gesäßbereich wieder aufgegriffen ist.

Betrachtet man die Landschaft des Hintergrundes, dann lässt sich ebenfalls eine enge Verbindung zur Porträtierten feststellen: Das Busch- und Baumwerk umsäumt geradezu gloriolenhaft ihren Oberkörper, während der hohe Baum am linken Bildrand das gestische Gegenüber ihres Oberkörpers bildet. Der unmittelbar über ihrem Kopf von rechts ins Bild kommende Ast bildet eine Art Blätterdach zur Überhöhung der Dargestellten. Der von den Bauelementen freigelassene Fernblick unmittelbar neben der Schulter der Colbran gibt den Blick auf einen hohen Berg frei, der vermutlich den Vesuv darstellt.

Wie schon bei Schmidts *Artemisia* (**Kat. Nr. 47 und 155.a-c**) ist die Körperhaltung der Colbran auf Werke Angelika Kauffmanns zurückzuführen. So findet sich ein ganz ähnliches Sitzmotiv in dem von Gabriel Skorodomoff nach einem Gemälde von Kauffmann angefertigten Blatt der *Stärke – Fortitude* (**Abb. 67**).<sup>1808</sup> Von Kauffmann hat Schmidt die Sitzhaltung wie auch die gegenläufige Kopfwendung übernommen, wobei er das Gewand in antikisierender Sprache beruhigt: so sind die barock anmutenden Faltenzipfel und zackigen Falten der Kauffmann in eine fließende, langgezogene und damit beruhigtere Faltensprache transformiert. Auch das Sitzmotiv selbst ist bei Schmidt verändert, denn durch den nach vorne geführten rechten Arm wird das Sitzmotiv aufrechter und etwas stärker in eine Schräge gesetzt, die die Dargestellte eleganter erscheinen lässt. Der Säulenstumpf links von Kauffmanns *Fortitude* ist von Schmidt durch das Steinpostament ersetzt und dient nun als Sockel für

<sup>1806</sup> Zur Biografie siehe AK Rossini 1992, S. 269-272.

<sup>1807</sup> Siehe hierzu und zur Farb- und Tongestaltung auch das Kapitel: B V 3.1 Der Gesamtton in den Gemälden von Schmidt und der deutschen klassizistischen Malerei.

<sup>1808</sup> Das Blatt entstammt einem Zyklus von vier Blättern nach den Gemälden der Kardinaltugenden von Angelika Kauffmann, die Skorodomoff für die Zarin Katharina II. stach. Siehe hierzu AK Kauffmann 1998, S. 274.

die zu spielende beziehungsweise gespielte Lyra. Zieht man eine weitere Druckgrafik nach einem Gemälde von Angelika Kauffmann hinzu, so wird wiederum Schmidts kompilatorisches Prinzip deutlich: Die von G. S. und I. G. Facius gefertigte *Sappho* (Abb. 68) nach Angelika Kauffmann zeigt wiederum ein ganz ähnliches Sitzmotiv, wenngleich dieses stärker in der Vertikalen verspannt ist und das Beinmotiv variiert. Dennoch ist auch hier die gegenläufige Körperdrehung zu konstatieren, nur dass die Ursache ihrer gegensätzlichen Kopfwendung im neben ihr stehenden Amor liegt und nicht in der Musik. Das Motiv der gegenläufigen Körperwendung bei Kauffmann geht letztlich auf Guercinos *Cumäische Sibylle mit Putto* zurück.<sup>1809</sup> Der horizontal vor den Körper geführte Arm der Colbran ist bei Kauffmann gespiegelt und dort auf den zu schreibenden Brief bezogen.<sup>1810</sup> Bei beiden Darstellungen ist die Handlung, die die Dargestellten im Begriffe zu tun sind, unterbrochen, beide halten nachdenklich inne, die eine der Rede Amors zuhörend, die andere den verklungenen Tönen lauschend.

Betrachtet man die Kleidung und die der Colbran zugeordneten Attribute, so ist sie eben nicht als mondäne Sängerin im zeitgenössischen Kleid gezeigt, wie z. B. bei Ferdinand Waldmüller<sup>1811</sup>, sondern Schmidt überhöht ihre Person, indem er sie als Sappho dem Betrachter vor Augen stellt.

Sappho galt als eine der berühmtesten Dichterinnen des Altertums. Sie lebte circa 600 v. Chr. auf Lesbos und gründete dort aus einem Kreis von Mädchen und Frauen einen Musenkreis, bei dem Tanz und Gesang eine zentrale Rolle spielten. Die Art der Beziehung zwischen Sappho und ihren Schülerinnen hat über Jahrhunderte zu Spekulationen geführt. Gerade die musische Erziehung jedoch bot „Raum und Anlaß für poetisch-musikalische Produktion, Lieder, die teils für Chöre, wie die Hochzeitslieder [...] bestimmt waren, teils für Einzelgesang, vornehmlich die eigene Stimme der Dichterin“.<sup>1812</sup> Die Lieder respektive Gedichte von Sappho sind nur in Fragmenten erhalten. Gerade im 18. Jahrhundert erlangte die Gestalt der Sappho eine besondere Aufmerksamkeit, da vor allem Schriftstellerinnen als Sappho porträtiert wurden. Sappho galt im 18. Jahrhundert „nicht zuletzt auch durch Herders Abhandlung über die Ode (1764) als geniale Dichterin tiefempfundener Poesie von ursprünglicher Schöpferkraft. Schon die Dichterinnen des 18. Jahrhunderts, eine der ersten Anna Luise Karsch [...] wandten sich von der Fixierung auf das Bild der immoralischen, zügellosen antiken Dichterin ab und erhoben Sappho zur Protagonistin einer neuen gefühlsbetonten Dichtungsart. Sappho wurde [...] zum Epitheton ornans für zahlreiche Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts, darunter mit ihren *Briefen aus dem Orient* hervorgetretene Lady Mary Wortley Montagu oder französische Schriftstellerin Madame de Staël. Elisabeth Vigée-Lebrun porträtierte sie in Anspielung auf Sappho als Corinne, eine seelenverwandte Figur aus Staëls gleichnamigem Roman (Genf, Musée Cantonal)“.<sup>1813</sup>

Mit der Darstellung der Isabella Colbran als Sappho überhöht Schmidt die Dargestellte und verleiht ihr eine überzeitliche Dimension. Diese Überhöhung gründet in der formalen Anlage der Komposition, bei der der Maler sämtliche malerischen Mittel dazu einsetzte, sie aus dem zeitgenössischen Kontext zu ‚befreien‘: Kein Element zeitgenössischer Architektur verunklart die Darstellung, kein Attribut lässt an ein Schauspielerumfeld des 18. Jahrhunderts denken. Durch den Rückgriff auf das antike Thema erweist sich Schmidt wiederholt als Klassizist, der danach strebt, die Dargestellte sinnbildlich zu überhöhen.

<sup>1809</sup> 1651, Sammlung von Sir Denis Mahon, Abb. in: AK Guercino, Kat. Nr. 71.

<sup>1810</sup> Kauffmann zeigt die Dichterin beim Schreiben des Abschiedsbrieves an Phaon, gemäß der Überlieferung der attischen Komödie, die über die unglückliche Liebe zu Phaon zu berichten weiß. Nach dem Abschiedsbrief wird sich Sappho vom leukadischen Felsen ins Meer stürzen. Siehe AK Kauffmann 1998, S. 244.

<sup>1811</sup> Waldmüller zeigt die Dargestellte in der Villa Castenaso im changierenden rosé-braunen Biedermeierkleid im Innenraum. Öl auf Leinwand, 184 x 144 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

<sup>1812</sup> Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, hrsg. von Konrad Ziegler und Walther Sontheim, München 1979, Bd. 4, S. 1547,

<sup>1813</sup> AK Kauffmann 1998, S. 244.

### 3. VERSCHOLLENE GEMÄLDE

32

#### **Gruppenporträt der drei Töchter des Kammerrates von Mylius**

Im Hintergrund Selbstbildnis

Um 1774-1784

Pastell

24,5 x 32 cm

Provenienz: Ehemals Privatbesitz, Frau Karoline Frey, Darmstadt, im Zweiten Weltkrieg verbrannt.

Bemerkung: 1914 von Biermann als „Die Braut des Künstlers und Familie“ bezeichnet; erneute Verwechslung mit dem gleichnamigen Hildburghausener Johann Heinrich Schmidt (1749–1829), welche von Werner Karg bereits korrigiert wurde (Karg 1984, S. 90). Bei Neil Jeffares ist das Bild noch dem Hildburghausener Schmidt zugewiesen. Jeffares online edition 2012, S. 3.

*Biermann 1914, S. XLVIII, Abb. Nr. 713, S. 422; Kat. Jahrhundertausstellung 1914, S. 129, Kat. Nr. 590; Lohmeyer 1950, S. 74, Anm. 7; Karg 1968; Karg 1984, S. 90, 112; Jeffares online edition 2012, S. 3.*

Das verschollene, um 1774-84<sup>1814</sup> entstandene Gruppenbildnis der *Drei Töchter des Kammerrates Mylius* wurde 1914 auf der Jahrhundertausstellung gezeigt und befand sich zu dieser Zeit in Darmstädter Privatbesitz. Durch eine schwarz-weiße Abbildung im Katalog der Ausstellung ist das heute verschollene Bild dokumentiert.<sup>1815</sup>

Schmidt betrat mit diesem Bild motivisches Neuland, da er erstmals ein Gruppenporträt im Freien arrangierte und es zugleich mit seinem Selbstbildnis als „Künstlersignum“<sup>1816</sup> bereicherte. Vor einer Haus- und Brunnenarchitektur sind die drei Schwestern in der Bildmitte angeordnet, während der Künstler mit Zeichenmappe am rechten Bildrand hinter einem Baum hervortritt. Dem statischen Habitus der Damen setzt er mit seiner ‚Pirschhaltung‘ eine gewisse körperliche Dynamik entgegen, die in ganz ähnlicher Weise die Statik des Architekturraums und das Dynamische des Naturraums aufgreift. Die geteilte Hintergrunddarstellung von Architekturraum links und Naturraum rechts führt durch den schräg nach rechts führenden Baumstamm, von dem sich ein knorriger Ast mit Blattwerk löst, zu einer baldachinartigen Rahmung der Schwestern.<sup>1817</sup>

Schmidt zeigt die Schwestern eng aneinandergerückt und thematisiert die unterschiedlichen Haltungen von Stehen, aufrechtem und lagerndem Sitzen. Die frontal Stehende, mit einem durchsichtigen Schleier auf ihrem Haupt – sie scheint auch die Jüngste zu sein –, nimmt als einzige die Blickbeziehung zum Betrachter auf und besitzt durch die Helle ihres Kleides sowie durch ihre Gestik eine Art Einleitungscharakter. Angelehnt an die Brunnenarchitektur weist sie elegant mit ihrer Linken zur Lagernden – unterstützt durch den gleichgerichteten Gewandzipfel ihres Gürteltuchs –, in deren Armhaltung und geschlossenem Fächer sich wiederum die Schräge fortsetzt. Links von der Stehenden, in axialer Ausgerichtetheit zu ihrer rechten Hand, blickt ein Hündchen freudig als Treuebeweis zu ihr empor. Die Lagernde, mit großem Federhut, Mäntelchen und geschlossenem Fächer in der Hand, blickt gedankenversunken mit einem leichten Lächeln in die Ferne. Ihr bogenförmiger, äußerer Körperkontur leitet zur mittig Sitzenden über, die nun einen Bewegungsimpuls zur Stehenden aufweist. Auch ihr wird

<sup>1814</sup> Aufgrund der Kleidung der Dargestellten kann das Bild in die frühe Darmstädter Zeit eingeordnet werden. Frdl. Hinweis von Dipl. Des. Ralf M. Schmitt, Fachhochschule für Design, Trier.

<sup>1815</sup> Vgl. auch Karg 1984, S. 90.

<sup>1816</sup> Begriff von Wilhelm Waetzoldt. Waetzoldt 1908, S. 314.

<sup>1817</sup> Hier vor allem der rechten und mittleren Schwester.



ein Attribut beigegeben, ein Buch oder eine kleine Mappe, das schräg auf ihrem Schoß aufsteht und zum Öffnen vorbereitet ist.

Der Naturraum am rechten Bildrand, in dem der Künstler als ‚Kniestück‘ platziert ist, ist durch eine hügelartige Barriere (oder auch einen umgefallenen Baumstamm) von den Damen abgetrennt und erhält durch das versatzstückhafte Hineinschieben der Naturelemente einen kulissenhaften Charakter. Des Künstlers innerbildliches ‚Eintreten‘ demonstriert die enge Beziehung zur Natur, die sich anschaulich mit ihm verbindet: So nimmt der über seiner linken Schulter emporwachsende Baum den ins Bild drängenden Impuls gestisch auf und kommentiert mit den beiden anthropomorph-armartig auswachsenden Ästen sein geradezu verhaltenes und dennoch selbstbewusstes Im-Bild-Sein. Der Maler begründet durch diesen Konnex seine künstlerische Sicht anschaulich *aus* der Natur, die ihm den notwendigen ‚Hintergrund‘ für das zeichnerische Erfassen der Darzustellenden bietet.<sup>1818</sup> Diese Separierung auf ein rückgebundenes Randmotiv konzentriert den Maler zugleich auf sein beobachtendes Schauen und ermöglicht es, seine künstlerische Selbstreflexion und in der Natur begründete Kunstanschauung bildimmanent sichtbar werden zu lassen.

Darüber hinaus porträtierte er sich zwar mit einem der Hauptattribute des Malers beziehungsweise Zeichners, der Zeichenmappe, die aber geschlossen mit diversen Blättern angefüllt unter dem Arm getragen und mit beiden Händen festgehalten wird. Der Malprozess selbst ist gerade nicht zur Darstellung gebracht. Durch das aktive ‚Eintreten‘ ins Bild und die Konzentration auf das Beobachten, Sehen und Fixieren, als das für die Grundlage jeglicher künstlerischer Arbeit Notwendige, fügt Schmidt sich in den Naturraum als sein von der Natur ausgehendes Schaffen in den seitlichen Rand ein. Natur, Sehen und aktives Handeln – über die dynamische Körpersprache veranschaulicht – werden so zu Grundkonstanten seines Künstlertums.

Insgesamt betrachtet ist das Familienporträt der *Töchter des Kammerrats Mylius* noch ganz dem höfisch-konventionellen Bildrepertoire verpflichtet, wie Schmidt es in Darmstadt und Mannheim vorfinden konnte. So konnte er vermutlich auf Gruppenbildkompositionen zurückgreifen, wie etwa Philip van der Schlichtens *Kurfürstin Elisabetha Auguste und ihre Schwestern beim Musizieren* (**Abb. 42**). In Darmstadt weist das Gemälde der *Zwei Prinzessinnen* (**Abb. 69**) von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789), das sich im Besitz des Großherzogs befand, eine gewisse Nähe bezüglich der Gestaltung des Hintergrundes auf. Tischbein zeigt zwei Damenbildnisse im Dreiviertelporträt nahe an den vorderen Bildrand gerückt. Während van der Schlichten seine Damen aus einem weit entfernten Blickpunkt zur Darstellung bringt, wählt Schmidt gerade den mittleren Abstand zwischen Tischbein und van der Schlichten. Bei Tischbein ist die Hintergrunddarstellung in ganz ähnlicher Weise zweigeteilt wie bei Schmidt: rechts ein offener Naturraum mit tiefem Horizont, Aquädukt und Himmelszone und links eine dichte Baumformation, die am linken Bildrand durch ein Architekturelement abgeschlossen ist.

Betrachtet man die eher additive und in sich noch nicht ganz geschlossene Komposition wie auch verschiedene Details der Ausführung – so beispielsweise die noch anatomisch ungenau gestalteten Hände aller –, so ist diese Arbeit noch deutlich in den Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn zu datieren, gibt aber zugleich Einblick in das traditionelle Schaffensrepertoire im Umfeld eines kleineren Hofes.

### 33

#### **Lebensgroße Kniestücke der Kinder des Prinzen Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt (1722–1782)**

Um 1774-1784

Pastell

---

<sup>1818</sup> Werner Karg sah hierin ein „mehr bürgerliche[s] Selbstbildnis des Malers“. Karg 1984, S. 90.

*Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S. (unter Heinrich Schmidt).*

Bei diesen Kinderporträts in Lebensgröße, die 1967 im Schlossmuseum Darmstadt ausgestellt waren, muss es sich mindestens um zwei Pastelle gehandelt haben. Aus der Ehe des Prinzen Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt (1722–1782)<sup>1819</sup> mit Luise geb. von Leinigen-Dagsburg (1729–1818) gingen insgesamt acht Kinder hervor, von denen Georg Friedrich (1750–1750) noch im Jahr seiner Geburt verstarb. Somit kommen als Porträtierte folgende Kinder in Frage: Ludwig Georg Karl (1749–1823), Friederike (1752–1782), Georg Karl (1754–1830), Charlotte (1755–1785), Karl Wilhelm Georg (1757–1797), Friedrich (1759–1808), Luise (1761–1829), Auguste (1765–1796).

### 34

#### **Selbstbildnis (Brustbildnis)**

1780

Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

Signiert und datiert „Schmidt F. 1780“

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; Jagdschloss Wolfsgarten; dann Stadtmuseum Darmstadt als Leihgabe vom Jagdschloss.

*Darmstadt 1930, S. 21, Kat. Nr. 225; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Lohmeyer 1950, S. 73; Bénézit 1954, Bd. 7, S. 610; Lohmeyer 1956, S. 16; Karg 1968; Karg 1984, S. 112; Götz 1985, S. 166 (hier jedoch Verwechslung mit dem Selbstbildnis von Johann Caspar Pitz im Saarland Museum).*

### 35

#### **Porträt des Düsseldorfer Galerie- und Akademiedirektors Lambert Krahe (1712–1790)**

Um 1780

Technik unbekannt

Maße unbekannt

*Merck 1911, S. 55f.; Sattel Bernardini 2006, S. 69f.*

„[...] Ich habe an Freund Bode als den Vater aller Subscriptionen das Porträt von Krahe geschickt, um zu versuchen, ob er dem armen Menschen, der wahres Talent hat, nicht einige Hofnung verschaffen könnte auf 14 Tage etwas zu verdienen. Da man nun von ihm eine sichre Gewährung alles dessen erwarten kann, was nur immer die Absicht einer Wohltätigkeit zum Grunde hat, und sollte es auch für einen kranken Hund seyn, so hat er mir die Zusicherung einer Suscription neuerlich zugeschrieben, und ich werde das Subjektum, der Vocation zu folge, nächstens absenden. [...]“ Brief von Merck vom 23. Juni 1780 an die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar (1739–1807), hier zit. nach Merck 1911, S. 55f.

### 36

#### **Prinzessin Charlotte (Georgine Luise Friederike) von Mecklenburg-Strelitz (1769–1818), spätere Herzogin von Sachsen-Hilburghausen als Amor**

---

<sup>1819</sup> Georg Wilhelm war der zweite Sohn des Landgrafen Ludwig VII. von Hessen-Darmstadt (1691–1768) und dessen Ehefrau Charlotte geb. von Hanau (1700–1726) und Bruder des späteren Landgrafen Ludwig IX. (1719–1790).

Um 1780  
Öl auf Leinwand  
60 x 45 cm

*Illgen, Kinderwelt 1980, Nr. 28.*

Prinzessin Charlotte von Mecklenburg-Strelitz war die älteste Tochter von Herzog Karl II. von Mecklenburg-Strelitz (1741–1816) und seiner Ehefrau Friederike Caroline geb. von Hessen-Darmstadt (1752–1782)

**37**

**Kinderporträt der Prinzessin Friederike (Luise Karoline Sophie Charlotte Alexandrine) von Mecklenburg-Strelitz (1778–1841), spätere Prinzessin von Preußen, Prinzessin zu Solms-Braunfels und Königin von Hannover, ein Kätzchen auf dem Arm**

Um 1780-82  
Pastell auf Papier  
43 x 34 cm  
Kronberg, Hessische Hausstiftung

Bemerkung: Neil Jeffares weist das Bild dem gleichnamigen Hildburghausener Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 2.

*Illgen, Kinderwelt 1980, Nr. 31; Jeffares online edition 2012, S. 2.*

**38**

**Kinderporträt von Großherzog Georg (Friedrich Carl Josef) von Mecklenburg-Strelitz (1779-1860), in der Hand einen Federhut**

Um 1782  
Öl auf Leinwand  
55 x 45 cm

*Illgen, Kinderwelt 1980, Nr. 32*

**39**

**Lustlager von Groß-Gerau (erste Fassung)**

1782  
Öl auf Leinwand  
23,5 x 39,5 cm  
Unsigniert (?)

Bezeichnet „veranstaltet von Ludwig I. Großherzog von Hessen-Darmstadt als Erbprinz. Gemalt von dem landgräfllich hessen-darmstädtischen Hofmaler Heinrich Schmidt“.

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; 1914 Jagdschloss Kranichstein; danach Schlossmuseum Darmstadt.

*Biermann 1914, S. XLVIII, Abb. Nr. 712, S. 422; Kat. Jahrhundertausstellung 1914, Kat. Nr. 591 (Abb. o. S.); Hausenstein 1919, Abb. o. S.; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Lohmeyer 1950, S. 73, Anm. 7, Abb.*

S. 76; Lohmeyer 1951, S. 36f., Abb. Nr. 6, S. 36; Rave 1960, S. 122; Karg 1984, S. 90f.; [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de) (Stand 4. Oktober 2012).

Siehe hierzu unter der zweiten Fassung des *Lustlagers von Groß-Gerau* **Kat. Nr. 7**.

**40**

**Lustlager von Groß-Gerau**

1782

Wohl Öl auf Leinwand

23,5 x 39,5 cm

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; ehemals Schloss Wolfsgarten.

Bemerkung: Kleinere Ausführung der zweiten Fassung (**Kat. Nr. 7**).

*Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145.*

Siehe hierzu unter der zweiten Fassung des *Lustlagers von Groß-Gerau* **Kat. Nr. 7**.

**41**

**Johanna Henriette Catharina Schleiermacher geb. von Hesse als Flora (1764–1800)**

Um 1782-84

Pastell auf Papier, zerstört

Maße unbekannt

Provenienz: Aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844); blieb in Familienbesitz; bis 1927 bei Ludwig A. Andr. Schleiermacher, darauf bis 1945 bei seiner Frau Viktoria Alberta Alice Luise Schleiermacher, geb. Becker; ab 1945 bis 1992 bei Louise Schleiermacher, Stuttgart; 1992 durch Hochwasser zerstört. Davon eine nachgetuschte Schwarz-weiß-Fotografie aus der Jahrhundertwende in Privatbesitz erhalten.

*Unpubliziert*

„[...] Als unser Urgroßvater Ernst Schleiermacher als junger Mann mit dem Erbprinzen Ludwig, dessen Freund er war, in Auerbach war, suchte er einen bequemeren Aufstieg auf den Melibocus vom Auerbacher Schloß aus hinauf zu finden und bezeichnete einige größere Bäume mit einem eingeschnittenen H. um die Richtung des künftigen Weges anzugeben. „Was heißt das ‚H‘“, fragte der Erbprinz. „Hessen“ sagte der Urgroßvater. Es sollte aber „Henriette“ heißen. Henriette Hesse. Das merkte auch der Erbprinz, als sich bald darauf der Urgroßvater mit der jungen schönen Henriette v. Hesse, der Ministertochter verlobte. Die Mutter erinnerte sich sehr wohl noch der H-Eiche, des letzten dieser bezeichneten Bäume, der am Eingang des Melibocus-Waldes stand, nach der Einsenkung zwischen Schloßberg und Melib., wo man so schönen Ausblick hat und wo immer gern gewartet wurde. Die schöne Braut hat der Urgroßvater sehr geliebt und als er zu der Zeit als Bräutigam von schwerer Krankheit genäß, ließ die Braut von vorzüglichem Maler (Schmidt) in Pastell malen, an seinem Bett. Er wünschte aber, daß sie die modische hohe Frisur verschmähend, sich mit gelöstem Haar malen ließ. So haben wir das schöne Bild von ihr, mit dem schwärmerisch erhobenen Blick, eine Rose in der Hand, das Bild strahlender Jugendschöne, von poetischem Hauch umflossen.

Der Urgroßvater hielt das Bild der Frühverlorenen bis zu seinem Ende in hohem Wert. Es habe zwischen den Fenstern gehangen und er oft von seinem Sophaplatz den Blick zu diesem Bild erhoben, in stiller Freude. Gez. Lili Fabricius.“ Aufzeichnungen von Lili Fabricius (geb. 1855 Darmstadt – gest.

1930 Freiburg i. Br.) über den Aufenthalt ihrer Mutter Caroline Friederike Fabricius geb. Schleiermacher in Auerbach an der Bergstraße in ihrem letzten Lebensjahr (1905), Original ehemals Walter Schleiermacher, München, heute Familienbesitz, Aschau.

Ganz anders als die Pendant-Bildnisse (**Kat. Nr. 129** und **Kat. Nr. 130**) gestaltete Schmidt das zerstörte Pastell der *Johanna Henriette Catharina Schleiermacher geb. von Hesse als Flora*, das nur durch eine ältere Schwarz-Weiß-Fotografie aus der Zeit um 1900 dokumentiert ist.<sup>1820</sup> Hier knüpft er an die formelhaften Darstellungsmodi der Schönheitengalerien an und überhöht die Porträtierte als *Flora*.

Ihr ovales Gesicht und ihr Oberkörper sind im hochovalen Format aus rundlich ovalen Formen entwickelt; so greift etwa ihr rechter Gesichtskontur den Schwung der Dekolleté-rüsche ebenso auf wie ihr rechter Oberarm, der sich zugleich mit der Bildgrenze kurvig verbindet. Zudem entwickelt Schmidt eine in sich zirkulierende, ovale Formenkonstellation, die den Blick des Betrachters kreisend ins Bild bindet: Von ihrem Gesicht zur Schulter und zum Oberarm breitet sich die innerbildliche Bewegung aus, weiter über die Hand zur Rose, ehe über den Schwung der Rüschen des Dekolletés die kurvig herabfallenden Haarlocken die Rundform abschließen. Auch die Identifikation der Porträtierten als *Flora* wird durch die Verwendung ovaler Formgeflechte unterstützt, die sich auf die in sich kreisenden Blütenblätter einer in ihrer Hand gehaltenen Rose beziehen. Ihr ovales, nach links blickendes Haupt ist umspielt von ondulierten Haarlocken, in die eine Perlenkette eingeflochten ist, so dass sich viele kleinteilige, ovale Formpartien ausbilden. Die in der Hand gehaltene Rose bildet sich aus konzentrisch angeordneten Blütenblättern, wobei sich deren rundliche Kleinteiligkeit formal dem von ondulierten Haarwellen umspielten Haupt annähern. Sie ist ähnlich wie ihr Kopf nach links gerichtet, erhält selbst etwas Lebendig-Anthropomorphes, nach ‚Links-Blickendes‘. Das Blumenhafte verbindet sich so mit dem Gesicht der Dargestellten und überhöht deren Schönheit formelhaft.

## 42

### **Friederike Luise Königin von Preußen (1751–1805)**

Prinzessin von Hessen-Darmstadt, 1769 vermählt mit Friedrich Wilhelm II. König von Preußen

1783

Pastell

Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; dann Neues Palais, Darmstadt; ehemals Schlossmuseum Darmstadt.

Bemerkung: Massimo Pisani geht 2003 noch davon aus, dass das Gemälde in Darmstadt vorhanden ist. Pisani 2003, S. 445.

*AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Bénézit 1954, S. 610; Karg 1968; Karg 1984, S. 112; Pisani 2003, S. 445.*

## 43

### **Luise Henriette Caroline Großherzogin von Hessen-Darmstadt (1761–1829)**

---

<sup>1820</sup> Die Beurteilung der künstlerischen Handschrift anhand der präzisen großformatigen fotografischen Reproduktion bereitet dahingehend Schwierigkeiten, da offenbar bei den Haaren und den Gesichtszügen der Fotograf durch Retuschen die Lesbarkeit der Darstellung ‚verbessern‘ wollte und damit korrigierend eingriff.

Tochter des Prinzen Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt (1722–1782), vermählt mit dem Erbprinzen Ludwig von Hessen-Darmstadt.

1783

Pastell

Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; dann Neues Palais Darmstadt.

Bemerkung: Massimo Pisani geht noch davon aus, dass das Gemälde in Darmstadt vorhanden ist.

Pisani 2003, S. 445.

*AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Bénézit 1954, S. 610; Pisani 2003, S. 445; Kat. Saarbrücken 2009, S. 155.*

Das heute verschollene Pastellporträt von Luise Henriette Caroline Großherzogin von Hessen-Darmstadt (1761–1829), der Ehefrau und Kousine von Erbprinz Ludwig (1753–1830)<sup>1821</sup> ist im selben Jahr entstanden wie das Bildnis ihres Mannes (**Kat. Nr. 9, Kat. Nr. 10**). Luise Henriette Caroline und Erbprinz Ludwig heirateten am 19. Februar 1777.<sup>1822</sup> Es ist zu vermuten, dass es sich bei den Porträts um Pendants gehandelt hat. So wird das Porträt der Luise Henriette Caroline in nach rechts geneigter Körperhaltung auf Ludwig bezogen gewesen sein, wie beispielsweise das Pastellporträt der *Friederike Caroline Luise, Herzogin von Mecklenburg-Strelitz* (**Kat. Nr. 5**). Ähnlich wie diese Porträts war auch das Bildnis der Luise Henriette Caroline wohl keine eigenständige Bildschöpfung, sondern dem Gestaltungskanon der Zeit verpflichtet.

Mit den Porträts wird jedoch Schmidts Ansehen am Darmstädter Hof gestiegen sein; hatte er ein Jahr zuvor das *Lustlager*-Bild in mehreren Fassungen (**Kat. Nr. 7, Kat. Nr. 39, Kat. Nr. 40**) für den Hof geschaffen, so verweisen die Porträts des künftigen Regentenpaares auf Schmidts gehobene Position.

#### 44

##### **Auguste Wilhelmine Herzogin von Pfalz-Zweibrücken (1765–1796), geb. Prinzessin von Hessen-Darmstadt**

Gemahlin König Maximilians IV. von Bayern, Tochter des Prinzen Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt, Pfalzgräfin von Zweibrücken-Birkenfeld

1784

Maße unbekannt

Pastell

Bezeichnet „Schmidt 1784“

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; ehemals Neues Palais, Darmstadt; ehemals Darmstadt, Schlossmuseum.

Bemerkung: Massimo Pisani geht noch 2003 davon aus, dass das Pastell in Darmstadt vorhanden ist.

Pisani 2003, S. 445. – Neil Jeffares weist es dem gleichnamigen Hildburghäuser Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 1.

*Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Bénézit 1954, S. 610; Karg 1968; Karg 1984, S. 112; Pisani 2003, S. 445; Jeffares online edition 2012, S. 1.*

Wie im Fall des Pastells der Schwester Luise Henriette Caroline von Hessen-Darmstadt (**Kat. Nr. 43**) porträtierte auch Johann Friedrich Dryander Auguste Wilhelmine von Pfalz-Zweibrücken (**Abb. 37**).

<sup>1821</sup> Seit 1790 Landgraf Ludwig X. von Hessen-Darmstadt, ab 1806 Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt und seit 1816 Ludwig I. Großherzog von Hessen und bei Rhein.

<sup>1822</sup> Esselborn 1914, S. 236.

Dryanders ein Jahr zuvor entstandenes Porträt (1783), das in sechs Fassungen bekannt ist, von denen drei als eigenhändig einzustufen sind, geht in Bildanlage und durch das Motiv des Blumenbindens auf ein im gleichen Jahr entstandenes Gemälde von Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun zurück, das 1783 von Königin Marie Antoinette der Prinzessin Charlotte von Hessen-Darmstadt geschenkt wurde.<sup>1823</sup> Zu vermuten ist, dass Schmidt eine ganz ähnliche Bildfassung gezeigt haben könnte.

#### 45

##### **Kinderporträt von Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz (1785–1837) mit Taschenuhr**

Unbekanntes Datum

Öl auf Leinwand

55 x 45 cm

*Illgen, Kinderwelt 1980, Nr. 34.*

#### 46

##### **Tod Hektors**

(vgl. **Kat. Nr. 157.a-b**)

Um 1785

Öl auf Leinwand

4 ½ Schuh Höhe, 4 Schuh 8 Zoll Breite

Provenienz: Ehemals Sammlung Anton von Klein, Mannheim; nach dessen Tod im Besitz seines Sohnes, mindestens bis 1818.

*Klein 1818, S. 127-129; Klein 1844, S. 119f.; Rave 1960, S. 122; Tenner 1966, Anm. 280, S. 184; Lohmeyer 1950, S. 72; Sattel Bernardini 2006, S. 70-72, Abb. 9 (Radierung von Bissel), S. 71; Sölter 2007, S. 41, Abb. 14 (Radierung von Bissel), S. 41.*

„Eine andere Scene dieser Tragödie [gemeint: Kaiser Rudolph von Habsburg] hat der verdienstvolle Grosherzogliche Darmstädtische Hofmaler H. Schmidt sehr geistreich in einem Öhlgemälde entworfen. Dieser Künstler lebt seit Jahren in Neapel, und bildete sich, ehe er nach Italien reiste, wo sein Name rühmlich bekannt ist, in Mannheim. In dieser Stadt verfertigte er, unterstützt durch den Rath des Dichters Kaiser Rudolphs, ein Bild, welches unstreitig zu den Blüthen seines Geistes gehört. Es stellt den von seinen Verwandten und Angehörigen betrauten Hector dar. Der Leichnam dieses Helden, noch im Tode schön und voll männlicher Kraft, liegt auf einem Paradebette im Vorgrunde. Andromache rechts, mit dem Ausdrücke stummer Verzweiflung hängt mit ihren weissen Armen [...] über dem Todten. Ihr gegen über wehklagt Hecuba, die gerungenen Hände vor dem Gesichte; zur Linken sitzt Priamus, das Haupt wegwendend. Ein wenig zurück stehen Paris und Helena, im Glanze ihrer Schönheit; hinter ihnen Gefolge. Das Ganze bildet eine freie Pyramidalgruppe, welche durch ihre glückliche Anordnung, durch den edeln Styl in der Zeichnung, den lebendigen Ausdruck und das frische Colorit, überhaupt aber durch gelungene Ausführung und Helldunkel den Kenner lebhaft interessirt, und auch des Nichtkenners Theilnahme unwillkürlich reizt. Mit Bedacht liess der Künstler die Hecuba das Angesicht mit den Händen bergen, und den Priamus das Haupt wegwenden, weil die Züge dieser unglücklichen Alten im erschütterndsten Affekte eine Störung in dieser aus den schönsten Menschen jener Heroenzeit bestehenden Gruppe würde hervorgebracht haben, welches durch die rührende Stellung derselben vermieden ist, ohne Wirkung zu schaden, sondern sie vielmehr erhöht. Man kann nicht leugnen, dass

---

<sup>1823</sup> Das Bild besitzt auf dem Originalrahmen in einer Kartusche die Widmung: „Donné Par La Reine A Madme La Princesse De Hesse D'armstadt an 1783.“ Zit. nach Kat. Darmstadt 1997, S. 286; siehe auch Wolf 2006, Anm. 4, S. 51.

der Künstler seinen Gegenstand mit Genie und auf eines Poussin's würdige Weise behandelt hat. Die Figuren sind beinahe in halber natürlicher Grösse. Das Gemälde hat 4 ½ Schuh Höhe, 4 Schuh 8 Zoll Breite, und ist in der Sammlung des jungen Herren von Klein.“ Klein 1818, S. 127-129.

„Etwas Herrliches wäre es, wenn die großen Eigenthümer von Gemälde=Galerieen und Kabineten gestatten wollten, dass die Perlen ihrer Sammlungen die Ausstellungen der Werke der neuerer Zeit begleiten dürften, so daß man unterrichtende ‚Vergleiche‘ anstellen und wahre Bildung verbreiten könnte. Allein dieser edlen Absicht stände doch wieder etwas im Wege, nämlich der Spekulationsgeist der neuen Künstler. ‚Die Kunst geht nach Brod.‘ Dieß ist eine längst als Entschuldigung angenommener Spruch, der aber in unsrer Zeit sich etwas modifizierte, indem es jetzt heißt: ‚Die Kunst geht nach Gewinn.‘ Zur Erreichung eines solchen Zweckes ist alles vergessen der Haupttugenden der großen Meister eher nöthig, als wahre Kenntniß derselben. Einen schlagenden Beweis davon gaben mir zwei Gemälde meines eigenen Kabinetts: ein schönes, anziehendes Bild der neuern Schule, vorstellend den todten Hektor, betrauert von den Seinigen, die Figuren beinahe halbe Lebensgröße, von einem aus Darmstadt gebürtigen, bereits nicht mehr lebenden Maler, Namens Schmitt.

In einer Ausstellung, in welcher die vorzüglichsten Leistungen der düsseldorfer und münchener Schule glänzten, würde dieses Bild eine nicht unbedeutende Rolle spielen, wiewohl der Preis, welchen der Künstler seiner Zeit dafür verlangte, so gering war, daß man darüber staunen muß, seitdem Hunderte zu Tausenden und Tausende zu Zehntausenden angeschwollen sind. Das andere Bild ist eine Andromeda von Domenichino, halbe Lebensgröße. So unmöglich, möchte ich sagen, es bei [S. 119] einer Perle dieser Art ist, den wahren Werth zu bestimmen, so wäre es doch immer anzunehmen, dass im Verhältniß eines Gemäldes neuerer Zeit, welches im Ankaufe 25 Louisd'or kostete, wie ich selbst eins besitze, der Werth dieser Andromeda auf das Dreißigfache anzuschlagen wäre.

Was obigen Schmitt anbelangt, der, wie ich schon bemerkt habe, unter den vorzüglichsten Bildern unsrer jetzigen Zeit eine ehrenvolle Stelle einnehmen würde, so bot mir dieses Gemälde Veranlassung zu höchst interessanten Prüfungen des gegenwärtigen Geschmacks. Leute, denen es an Kenntnissen gebrach und bei welchen auch das wahre, unverdorbene und richtige Gefühl schon halb erstickt war, hielten es immer mit diesem Schmitt, oder mit andern geleckten und anmuthigen Bildern, während der da neben glänzende Domenichino sie wenig ansprach, bis ich sie auf die großen Vorzüge des letztern aufmerksam machte. Kam dazu eine günstige Beleuchtung, so waren sie augenblicklich überführt; denn es durfte bei geöffnetem mittlerem Fenster meines Saales nur die gegenüberstehende, von der Sonne beleuchtete, helle Wand den Abprall des hellen Lichtes herüberwerfen und an den übrigen Fenstern die inneren Läden geschlossen werden, so trat das Meisterbild in seiner ganzen Pracht und Schönheit hervor. Die Figur schien lebendig, alle Theile lösten sich von der Leinwand ab und traten frei hervor, so daß es schien, als könne man sie umfassen. Im Hintergrunde eines ganz finstern Ganges aufgestellt, und zwar dergestalt, dass der Rahmen verborgen und ein starkes Licht auf das Bild geleitet wäre, mußte es in der That Zweifel erregen, ob man nicht eine wirkliche lebende Figur erblicke. Daß nun Schmitt's todter Hektor bei einer solchen Beleuchtung auch gewinnen musste, war natürlich, allein ... er blieb ein schönes Gemälde und weiter nichts. –“ Klein 1844, S. 120.

Siehe hierzu ausführlich unter den **Kat. Nrn. 157.a-b** der Radierung von Andreas Ludwig Bissel nach Schmidt. In der Sammlung Klein befanden sich zwei Gemälde von Schmidt (siehe auch **Kat. Nr. 49**).

47

#### **Artemisia bei der Aschurne ihres Gemahls**

(vgl. **Kat. Nr. 107**, **Kat. Nr. 155.a-c**)

1785

Öl auf Leinwand



189 x 131 cm

Vermutlich unsigned

Bezeichnet im Rahmen oben „*Artemisia peint p. Schmidt 1785*“

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; danach Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; als Leihgabe in der Vertretung des Landes Hessen Berlin (Vermerk im durchschossenen Exemplar des Kataloges Back: „*Vertr. Hess. Bln.*“; Exemplar im Hessischen Landesmuseum, siehe Kat. Darmstadt 1997, S. 282); dort im Zweiten Weltkrieg angeblich verbrannt; aufgeführt in der Vermisstenliste des Restaurators Helmut Arndt (1.9.1960). (Radierung in Punktiemanier von Johann Conrad Felsing überliefert, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. Gr. 2701 von 1797).

Bemerkung: Müller 1820 bemerkt: „Arbeit dieses Malers vor seiner Reise nach Italien, im Jahr 1785.“ S. 20. – Paola Fardella geht davon aus, dass sich das Gemälde 2006 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindet.

*Meusel 1808-1814, Bd. 2, S. 287; Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Pauli 1815, S. 93; Müller 1820, S. 20, Nr. 67; Weber 1828, S. 391; Seeger 1843, S. 8, Nr. 29; Meyer 1851, S. 1079; Nagler 1835-1852, S. 322; Parthey 1864, S. 514; Hofmann 1872, Nr. 80; Hofmann 1875, S. 14, Nr. 80; Hofmann 1885, S. 14, Nr. 80; Back 1908, S. 90, 112; Back 1914, S. 183, Nr. 377; Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 144; Lohmeyer 1950, S. 72; Lohmeyer 1951, S. 41, 59; Bénézit 1954, S. 610; Rave 1960, S. 122; Bernhard 1965, S. 83, 223; Karg 1968; Schweers 1982, S. 880; Karg 1984, S. 93, 95, 112; Greco 1996, S. 160; Kat. Darmstadt 1997, S. 282, Abb. Stich; Sattel Bernardini 2006, S. 72, Abb. 11 (Radierung), S. 73; Fardella 2006, S. 135, Anm. 60.*

Siehe ausführlich unter der **Kat. Nr. 155.a-b** der Radierung von Johann Conrad Felsing nach dem Gemälde von Schmidt.

## 48

### **Kopf der Tertulla (nach Ossian)**

1785-1787

Pastell

Maße unbekannt

*Hirt 1787 (1979), S. 333; Hirt 1787 (2004, S. 324).*

## 49

### **Szene aus Kaiser Rudolph von Habsburg**

Um 1787

Öl auf Leinwand

Ehemals Sammlung Klein, Mannheim

*Klein 1818, S. 127f.; Klein 1823, S. 174.*

„Eine andere Scene dieser Tragödie [gemeint: Kaiser Rudolph von Habsburg] hat der verdienstvolle Großherzogliche Darmstädtische Hofmaler H. Schmidt sehr geistreich in einem Ölgemälde entworfen.“ Klein 1818, S. 127f.

„[...] und der hessendarmstädtische Hofmaler Schmidt, nachher in Neapel, malte in Oel eine Scene aus demselben Trauerspiel [Kaiser Rudolph].“ Klein 1823, S. 174.

Das wahrscheinlich um 1787 entstandene Ölgemälde stellte eine Szene aus dem 1787 von Anton Klein publizierten Trauerspiel *Kaiser Rudolph von Habsburg*<sup>1824</sup> dar, der zugleich der Auftraggeber des Werkes war und auch der Besitzer des Gemäldes *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46**, siehe auch **Kat. Nr. 157.a-b**). Beide Gemälde sind jedoch nicht unter den 21 Gemälden der Sammlung Klein gelistet.<sup>1825</sup> Neben Schmidt wurde auch sein Künstlerfreund Pitz mit mehreren Darstellungen aus dem Trauerspiel beauftragt.<sup>1826</sup> Auch der Kupferstecher und Mannheimer Akademieprofessor Egidius Verhelst (1733–1818) schuf einen Stich zu diesem Thema.<sup>1827</sup>

## 50

### Porträt des Karl Philipp Moritz (1757–1793)

Um 1788

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Lohmeyer 1951, S. 54; Karg 1968; Karg 1984, S. 113; Zimmer 1998, S. 124; Sattel Bernardini 2006, S. 74, S. 81, Anm. 19.*

„Ich muß dabei bemerken, dass / nach dem Schreiben des Herrn Schmidts in dem nämlichen Verschlag das / Porträt d Hrn Moritz befindlich seyn sollte, das ich herausnehmen – / eine blechene Kapsel dazu machen lassen und solches darinn an Ew. Wol- / geb. zurücksenden sollte, dass ich ein solches nicht vorfand / Vielleicht waren Ew. Wolgeb. auch davon prävenirt und angewiesen, das / Porträt Ihrs Hrn. Schwagers selbst Heraus zu nehmen.“ Abschrift eines Briefkonzeptes aus: Hausarchiv, Abtlg. VIII,

<sup>1824</sup> Klein 1787. Siehe auch Krükl 1901, S. 182-188.

<sup>1825</sup> Siehe Sölter 2007, S. 40-50.

<sup>1826</sup> „Der ausführende Künstler, der Zweibrückische Hofmaler Pitz verfertigte auch Stiche einiger Szenen aus Kleins Trauerspiel ‚Rudolph von Habsburg‘ nach dessen Anleitung.“ Krükl 1901, S. 129, Anm. 2. – „Der verstorbene zweibrücksche Hofmaler Pitz malte für ihn in Halbdunkel mehrere Szenen aus Kaiser Rudolph“. Klein 1823, S. 174. – Elfriede Philippi benennt in ihrem Werkverzeichnis einen Stich nach Pitz Nr. 49 *Szene zu Rudolph von Habsburg* (in zwei Exemplaren im Mannheimer Reißmuseum) und eine Zeichnung unter Nr. 77 *Vielfigurige historische Szene zu Rudolph von Habsburg in gotischer Halle* (Federzeichnung mit Weißhöhung, 21 x 16,5 cm, bez. „Kaiser Rudolf“, Saarbrücken, Saarland Museum, Abb. in: Saarbrücken 1964, Kat. Nr. 62). Elfriede Philippi datiert die Blätter in die Zweibrücker Periode von Pitz um 1792/93. Philippi 1966, S. 97. – Max Oeser erwähnt einen Stich nach Pitz von Bernhard Siegrist (1760–1824), der sich ehemals in der Sammlung Rudolf Bassermanns in Mannheim befand: „Kaiser Rudolph von Habsburg. IV. Aufzug. I. Auftritt von Geh. Rath v. Klein. Gemalt von Pitz. Gestochen von Siegrist 1793. Fol.“ Oeser 1900, S. 110. – Pitz arbeitete 1792 erneut für Anton von Klein, der von Pitz’ Gönner Herzog Karl II. August von Zweibrücken am 15. Oktober 1791 zum Pfalz-Zweibrückischen Geheimen Rat ernannt wurde. Klein beauftragte Pitz, zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Karl Theodor eine Gouache anzufertigen: „Er gab dem geschickten Zweibrückischen Hofmaler Pitz die Anleitung, unter dem Bilde König Admets und Thessaliens goldener Zeit, den Wohlstand und die Glückseligkeit der Pfalz zu veranschaulichen. Das ganze sollte eine Allegorie auf den Frieden darstellen. Das Werk, von Pitz im Geschmacke Raphaels in Gouache ausgeführt, soll vortrefflich gelungen sein. Darauf soll jede, von dem wohlthätigsten Churfürsten zum besten des Landes getroffene Anstalt und gemachte Einrichtung, immer unter König Admets und Thessaliens Bild, in der schönsten Anordnung und künstlerischen Ausführung zu sehen gewesen sein.“ Anton von Klein reiste schon vor dem Feste nach München, um das Kunstwerk Karl Theodor persönlich zu überreichen.“ Krükl 1901, S. 76. – Anton von Klein ließ das Blatt stechen und 1807 widmete er dieses nun dem Kurfürsten Carl Friedrich. „Er widmete dem Kurfürsten Carl Friedrich zu gleicher Zeit dasselbe Kunstblatt, welches er Carl Theodor zu dessen fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläum überreicht hatte; den lobpreisenden Text zu dem Stich, dessen Platte er offenbar wieder verwendete, änderte er unter Beziehung auf den neuen Landesherrn um. Die Widmung lautet: ‚Thessaliens goldne Zeit, gezeichnet von Pitz, radiert von D’Argent, in Oel gemalt von Pozzi, entworfen und dem Durchlauchtigsten Kurfürsten Carl Friedrich gewidmet von Anton von Klein.‘ (Grossh. Bad. Hof- u. Landesbibl. Karlsruhe).“ Krükl 1901, S. 86, Anm. 1.

<sup>1827</sup> „K. Rudolf v. Habsburg E. Verhelst fec. Mannheim. Gr. 4.“ Oeser 1900, S. 94. – Um 1900 befand sich dieses Werk in der Privatsammlung von Rudolf Bassermann. Ebd.

Konv. 266, Fasz. 2: betr. Hofmaler Schmidt, jetzt Stadtarchiv, Darmstadt, hier zit. nach Lohmeyer 1951, S. 54.

Überliefert ist das verschollene Porträt von Karl Philipp Moritz (1757–1793)<sup>1828</sup> über eine Abschrift im Hessischen Stadtarchiv (siehe oben).<sup>1829</sup> Schmidt schickte das Bild mit anderen Gemälden um 1807 aus Neapel an den Großherzog Ludwig I. Schmidts Kunstsendung nahm einen Umweg über Johann Georg Stock in Frankfurt am Main<sup>1830</sup>, den Schwager von Karl Philipp Moritz, der das Konvolut nach Darmstadt weiterleitete.<sup>1831</sup> Hierbei kam es offensichtlich zu Unstimmigkeiten, da sich die Hessen-Darmstädter Verwaltung bei Stock nach dem Verbleib des Porträts erkundigte, das die Verwaltung in dem ihr zugestellten „*nämlichen Verschlag* [...] *nicht vorfand*“.<sup>1832</sup> Schmidt hatte in einem heute verschollenen Brief, der an die Hessen-Darmstädter Verwaltung gerichtet war und der sich ebenfalls in dem „*Verschlag*“ befand, darum gebeten, dass diese nach Erhalt der Sendung eine „*blechene Kapsel*“ anfertigen sollten, um das Porträt von Moritz dann an Stock zurückzusenden. Da der Schriftwechsel nicht vollständig erhalten blieb, ist zum Verbleib des Bildes nur zu vermuten, dass entweder das Porträt auf dem Transportweg verloren ging oder – wahrscheinlicher – Stock bei der Ankunft des Transportes in Frankfurt „*das / Porträt [...] [des] Hrn. Schwagers*“, das anscheinend auch für ihn bestimmt war, „*selbst Heraus*“<sup>1833</sup> genommen hat. Dies nahm auch die Verwaltung an. Hiermit wäre das von Schmidt selbst vorgeschlagene, ineffiziente Vorgehen auf unkompliziertem Wege vereinfacht worden.

Zu vermuten ist, dass Schmidt das Porträt um 1788 anfertigte oder erst in späterer Zeit, gründend auf einer Vorlage aus der römischen Periode.<sup>1834</sup> Betrachtet man beispielsweise die lange Transportzeit, die auch beim Transport der Brun'schen Gemälde von Rom nach Dänemark festzustellen ist – 1797 wurden die Bilder verschickt und kamen erst 1800 an<sup>1835</sup> –, so spricht durchaus ein früheres Datum für die Entstehung. Da das Bild für den Schwager von Moritz und damit auch an Moritz' Schwester Esther Maria Margarethe geb. Moritz bestimmt war, könnte auch ein postumes Porträt – Moritz verstarb bereits 1793 – von den Verwandten bei Schmidt in Rom oder Neapel in Auftrag gegeben worden sein, wohnten diese doch in Frankfurt, so dass der Kontakt zum Hessen-Darmstädter Hof naheliegend wäre.

Schmidt lernte Moritz am Anfang seiner römischen Zeit kennen, im Kreis um Goethe und Aloys Ludwig Hirt. Ein erster Hinweis findet sich auf der Zeichnung von Friedrich Bury *Römischer Malerfreundeskreis um Bury* (**Abb. 10**), die 1786/87 respektive um 1788<sup>1836</sup> entstanden ist<sup>1837</sup> und die beide auf dem Blatt vereint: so ist Moritz derjenige, der sich an den auf einem Stein niedergelassenen Goethe lehnt<sup>1838</sup>, beide im Gespräch vertieft, wohingegen Schmidt zwischen der Staffelei und dem Maler Tischbein hervorlugt. Hinzu kommt, dass Moritz, nachdem Goethe aus Rom abgereist war, diesem noch im gleichen Jahr (7. Juni 1788) einen Brief sandte, worin er anfragte, ob Schmidt und sein Freund Pitz sich

<sup>1828</sup> Zimmer vermutet, dass es sich hierbei um eine Porträtminiatur handelt. Zimmer 1998, S. 124.

<sup>1829</sup> Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass eine Radierung von Johann Heinrich Lips in den Weimarer Kunstsammlungen auf das Porträt von Schmidt zurückgehen könnte. Sattel Bernardini 2006, S. 81, Anm. 19.

<sup>1830</sup> Verheiratet mit Esther Maria Margarethe geb. Moritz.

<sup>1831</sup> Diese Sendung enthielt auch das beschädigte Gemälde (**Kat. Nr. 77**), das für den Großherzog bestimmt war.

<sup>1832</sup> Stock wurden die Transportkosten seitens der Verwaltung erstattet. „[...] empfangen hiermit den Betrag anliegender Note über Transport- / kosten wegen eines von dem Herrn Kabinets Maler Schmidt in Neapel / die Note gefl.[gefälligst] quittirt zurück erbitte.“ Zit. nach Lohmeyer 1951, S. 54.

<sup>1833</sup> Ebd.

<sup>1834</sup> Schon Werner Karg, dass es nach einer Vorlage von 1788 entstanden ist. Karg 1984, S. 113.

<sup>1835</sup> Siehe unter der **Kat. Nr. 77**.

<sup>1836</sup> Der Ausstellungskatalog von 1977 datiert um 1788, wohingegen Müller die Zeichnung zwischen 1786/87 ansetzt. AK Es ist nur ein Rom in der Welt 1977, S. 19; Müller 2000, S. 57.

<sup>1837</sup> Siehe zum Blatt und den Identifizierungen das Kapitel: A II 1 Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

<sup>1838</sup> Vgl. zu den Identifizierungen: AK Es ist nur ein Rom in der Welt 1977, S. 19; Müller 2000, S. 57.

nicht auch für die Zeitschrift *Seelenkunde*<sup>1839</sup> „qualifizieren“ wollten.<sup>1840</sup> Darüber hinaus war Moritz gemeinsam mit Aloys Ludwig Hirt Mitherausgeber der Zeitschrift *Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst. Eine Zeitschrift*, in der Hirt am 30. April 1788 über die gemeinsame Atelieraussstellung von Pitz und Schmidt im römischen Atelier berichtete.<sup>1841</sup>

## 51

### Mädchenbildnis als Clio

1788

Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Harnack 1890, S. 54; Nohl 1955, S. 160; Weber 1959, S. 12; Karg 1968; Karg 1984, S. 95, 113; Sattel Bernardini 2006, S. 74, S. 81, Anm. 20.*

„Unsere jungen Künstler arbeiten sehr fleißig, Schmidt hat ein vortreffliches Bildniß von einem der schönsten Mädchen in Rom gemacht. Er stellte selbe als Clio vor in einer sehr gefälligen Attitüde.“ Hirt aus Rom an Goethe am 23. August 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 54.

Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um das Porträt seiner künftigen Frau Teresa Banducci. Auch Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass es sich eventuell um das identische Bild handelt, von dem Marianne Kraus 1791 berichtet (siehe **Kat. Nr. 54**). Schmidt hat es vermutlich für den privaten Gebrauch gefertigt.<sup>1842</sup>

## 52

### Kleiner Knabe

Um 1788

Miniatur

Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals im Besitz von Friedrich Bury in Rom.

*Briefe an Goethe 1980, Nr. 332, S. 146; Dönike 2007, S. 37.*

„[...] den gleinen Knaben hat mir Schmit in Miniatur gemahlt, ich zeichte Ihr ihn [der Herzogin Anna Amalia], und hatte grosse Freude daran; es gleicht Ihnen, sagte Sie, den[n] das Bildgen ist so Närisch, wie Sie selbst sind.“ Brief von Bury an Goethe vom 3. Januar 1789, zit. nach Dönike 2007, S. 37.

---

<sup>1839</sup> Magazin zur Erfahrungsseelenkunde, hrsg. von Karl Philipp Moritz (bei dem Verleger Pockel erschienen), 10 Bde., 1783-1793. – Die erste psychologische Zeitschrift.

<sup>1840</sup> „Zu der Seelenkunde werde ich nun auch an meinen Mitherausgeber Pockels Aufsätze einschicken, und schreibe etwas über den Uebergang vom Wachen zum Schlafen, und des Tischbeins Schwanenhälse, die sich in Theelöffel endigen. Sollten sich die Pitze und Schmide nicht auch zu dieser Seelenkunde qualifizieren? Ich wünschte, daß Sie diese neue Schrift nun auch wieder in Ihren Schutz und nähere Aufmerksamkeit nehmen möchten.“ Moritz aus Rom an Goethe am 7. Juni 1788, zit. nach Harnack 1890, S. 29, wieder abgedruckt in: Nohl 1955, S. 127f.; Zimmer 1998, S. 124 – Siehe das Kapitel: A II 1 Integrationsprozess ins römische Künstlerleben.

<sup>1841</sup> Hirt 1789.

<sup>1842</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 74. – Wobei sie davon ausgeht, dass es sich um die Muse Erato handelt.

Friedrich Bury berichtet in einem Brief vom 3. Januar 1789 an Goethe, dass Schmidt für Bury „den gleinen Knaben [...] in Miniatur gemahlt“ habe, woraufhin Bury dieses Bild der Herzogin Anna Amalia von Sachsen Weimar zeigte, die sich gerade in Rom aufhielt: „ich zeichte Ihr ihn [den kleinen Knaben], und hatte grosse Freude daran; es gleicht Ihnen, sagte sie, den[n] das Bildgen ist so Nürsch, wie sie selbst sind.“<sup>1843</sup> Vermutet wurde zum „gleinen Knaben“, dass es sich um dasselbe Bild handelt, welches Angelika Kauffmann in einem Brief an Goethe erwähnt und das sich 1788/89 im Besitz von Bury in Rom befand.<sup>1844</sup> So schreibt Kauffmann am 21. September 1788 an Goethe: „Sie verlangen meine meinung über die gemählden die Bury gekauft hat, und von denen er Ihnen schon die Beschreibung wirt gemacht haben. [...] ein brust bild von einem Jungen der mit kleinen tauben spielt [,] ist meisterlich gemahlt und gar gefällig [,] könnte wohl von Gvido sein, wie auch eine Madona mit dem Kind etc.“<sup>1845</sup> Bei diesem Bild handelte es sich um ein Detail aus Guido Renis Gemälde *Christi im Tempel* (Paris, Louvre), das häufig kopiert wurde. Dieses Gemälde, das nach Einschätzung Angelika Kauffmanns „wohl“ ein authentischer Guido Reni sein könnte, wurde daraufhin von Goethe an Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha und Altenburg vermittelt. Goethe schreibt am 8. November 1788 an den Herzog: „Das Gemälde von Guido mache ich in Rom gleich feste. Es wird auf Ew. Durchlaucht ankommen, ob gleich ein Rahmen dazu gemacht werden soll, oder ob man es simpel herzuschicken hat. [...] Die Zeichnung davon sollen sie bald haben, sie muß nur aufgezogen und ausgebessert werden.“ Goethe zitiert daraufhin die Einschätzung, die Angelika Kauffmann ihm gegeben hatte, und fügt eine „Anekdote“ hinzu, „die das Bild merkwürdig macht. ‚Ein Simeon im Tempel von Guido. Eine artige Episode des Gemäldes ist ein Kind, welches mit Tauben spielt, die in den Tempel gebracht werden; der Meister hat dieser kleinen Figur einen sehr naiven Ausdruck gegeben.‘ Wenn nun, wie ich vermuthe, das römische Bild der erste Gedanke ist, wie ihn Guido von der Natur scisirt und nach in's große Gemälde übertragen hat, so gibt es dem Bilde einen höhern Werth. Denn daß es Copie sei, ist nach dem, was Angelica und Andre sagen nicht möglich.“<sup>1846</sup> Bury schickte das Bild, wie aus einem Brief an Goethe am 21. März 1789 ersichtlich wird, unter Goethes Adresse nach Gotha<sup>1847</sup>, wo es bis zum 2. Weltkrieg aufbewahrt wurde.<sup>1848</sup>

Schmidts „gleine[r] Knabe“ scheint damit eine Kopie en miniature des Gemäldes im Besitz von Bury gewesen zu sein, das im 18. Jahrhundert als originales Guido-Reni-Gemälde galt.

## 53

### **Adam und Eva hören den ersten Donner (fliehen aus dem Paradies)**

Um 1787/88

Öl auf Leinwand

274 x 228 cm (bei Parthey: Breite 9 F. 1 Z.; Höhe 11 F.)

Ehemals Darmstadt, Schloss und Hessisches Landesmuseum; seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.

*Adam und Eva von Schmidt 1796, S. 450-452; Notiz von deutschen Journalen 1796, S. 72; Reminiscenzen 1802, S. 273-276; Goethe, Winckelmann 1805 (1969), S. 179; Meusel 1808-1814, Bd.*

<sup>1843</sup> Brief von Friedrich Bury aus Rom an Goethe am 3. Januar 1789. Dönike 2007, S. 37.

<sup>1844</sup> Dönike 2007, S. 121, 143.

<sup>1845</sup> Angelika Kauffmann aus Rom an Goethe am 21. September 1788, zit. nach Maierhofer 2001, S. 119.

<sup>1846</sup> Goethe aus Weimar an Ernst II. von Sachsen-Gotha am 8. November 1788 in: Goethes Werke, WA IV 9, S. 50f., auch zit. bei Maierhofer 2001, S. 402.

<sup>1847</sup> Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, Weimar 1980, Bd. 1, Nr. 350, S. 151, auch zit. bei Maierhofer 2001, S. 402.

<sup>1848</sup> Siehe Kopie nach Guido Reni, Ein Knabe, der zwei junge Tauben in einer Schale bewundert, Öl auf Leinwand, 57 x 46 cm, Inventarnummer Aldenhoven 1890, Nr. 530, ehemals Gotha, Schlossmuseum und Galerie für moderne Kunst, [www.lostart.de](http://www.lostart.de) (Stand 2014).

2, S. 287; Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; *Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel* 1811, S. 635; Pauli 1815, S. 92; Pauli 1818, S. 8; Rauschnick 1818, S. 337; Müller 1820, S. 7, Nr. 1; Pauli 1821, S. 120; Nagler 1835-1852, S. 322; Wagner 1839, S. 173; Seeger 1843, S. 21, Nr. 127; Dewey 1844, S. 63f.; *Conversationslexicon* 1845, S. 533; Meyer 1851, S. 1079; Parthey 1864, S. 514; Hofmann 1872, S. 14, Nr. 82; Hofmann 1875, S. 14, Nr. 82; Seubert 1879, S. 253; Hofmann 1885, S. 14, Nr. 82; Singer 1901, S. 14; Esselborn 1914, S. 236, Anm. 197; Müller/Singer 1921, S. 209; Lohmeyer 1950, S. 72; Lohmeyer 1951, S. 42, 59; Bénézit 1954, S. 610; Lohmeyer 1956, S. 16f.; Lohmeyer 1957, S. 117; Rave 1960, S. 122; Bergsträßer 1963, S. 345; Karg 1968; Karg 1984, S. 83, 96-98, 112f.; Kat. Darmstadt 1997, S. 283; Sattel Bernardini 2006, S. 74f.; Fardella 2006, S. 134; Ludwig 2010, S. 20, 63, Anm. 65.

„Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo die ersten Menschen zum erstenmal den Wetterstrahl leuchten sehn, und den Donner rollen hören. Dieses neue Phänomen der Natur erfüllt beide mit Schrecken und Entsetzen. Adam ist eine vollendete männliche Gestalt. Stark und tadellos gebaut, unterliegt er zwar der Furcht vor der unbekannten Erscheinung, und möchte ihr entfliehen, und wendet dennoch, selbst im Entweichen, sein Gesicht dem furchtbaren Schauspiel zu. Das vielgeschrecktere zartere Weib sucht Schutz in den Armen des Mannes. Sie verbirgt ihr Gesicht unter ihre Hände. Der Sturm schlingt ihr starkes Haupthaar um ihren Leib, und erschüttert sie noch mehr dadurch. Der Charakter des Werks ist so vollgültig ausgedrückt, daß der Sinn des Malers seinem Zuschauer verborgen bleibt. Die Haltung ist nicht minder meisterhaft, als die Zeichnung und Gruppierung der Figuren. Das Colorit darf dem besten neuerer Künstler an [S. 540] die Seite gesetzt werden. Himmel und Landschaft, welche dazu gehören, entsprechen der Handlung, und erhöhen ihren Eindruck. Im Hintergrunde ist die Erhellung des Blitzes sichtbar, und contrastirt durch ihren matten Schimmer gegen die furchtbare Gewitterfinsterniß der Gegend. Im Vorgrunde beugt der Sturm mit Ungestüm Aeste und Blätter bejahrter Eichen, und treibt Laub und Gras vor den Flüchtlingen her.

Da das Gemälde den Aristarchen sonst zu keinem Tadel Raum gab, so ergriffen sie diesen letzten Umstand, um dem Meister vorzuwerfen, daß er der jugendlichen Erde von Alter ausgehöhlte Eichen und bemooste Buchen zugeeignet habe. Ohne aber den Spruch der Bibel gegen sie aufzurufen, dass vor Gott tausend Jahre wie ein Tag sind, daß also in dergleichen Tagen Bäume wohl hohl werden und Moos gewinnen konnten, darf der Künstler das Gesetz seiner Kunst für sich anführen, nach welchem er dem Eindruck seines Hauptgegenstandes alle Nebendinge, dem Interesse seiner handelnden Personen den Schauplatz, auf welchem sie erscheinen, unterordnen musste. Morsche verwitterte Stämme, welches durchwintertes Moos, und das herbstliche den Wipfeln entschüttelte Laub, sind viel eigenthümlichere grausenverwandtere Gefährten einer Gewitterscene, als frisches kaum den Knospen entwundenes Grün, zartes Gras des Frühlings, und junge strauchartige Bäumchen einer neuen Schöpfung, wie sie diesem Meister, der ihrer hier nicht bedurfte, aus einem Besuche bei dem jugendlichen Ischia und Nisidia des unfernen Neapels, wohl bekannter und geläufiger seyn mögen, als seinen ultramontanischen Tadeln. Er bracht den Regeln [S. 541] seiner Kunst das Opfer welches sie verlangten: und diesen Gehorsam lohnt ihm das Zeugniß, ein Werk hervorgebracht zu haben, das der Kunst seines Vaterlandes Ehre bringt.

Nachschrift der Herausgeber: Die drei vorhergehenden, Darmstädtische Literatur und Kunst betreffenden Aufsätze, sind uns aus dem Tagebuch eines freiheitsliebenden aufgeklärten und milden Beobachters mitgetheilt, welcher sich damit beschäftigt, aus dem Schatze seiner Erfahrungen, Bemerkungen in Beziehung auf den Geist des Zeitalters, gesammelt während des französischen Krieges zusammenzulesen, und solche ohne Zweifel dem Publikum in einer noch weit vollendeteren Gestalt darlegen wird, als diesen Bruchstücken zu Theil geworden ist, die gleichwohl, wie wir hoffen, sich die Zufriedenheit unsrer Leser eben so leicht als unsern Dank verdienen möchten.“ Adam und Eva von Schmidt 1796, S. 540-542.

„7) Adam und Eva. Ein Gemälde in Lebensgröße, von dem Darmstädtischen Hofmaler, Herrn Schmidt in Rom. Wird sehr gelobt, und in Nebendingen vertheidigt.“ Inhaltsangabe des Berlinischen Archivs der

Zeit und ihres Geschmacks, Junius und Julius, VI. u. VII. Stück, 1796, in: Notiz von deutschen Journalen 1796, S. 72.

„Unter vielen sehenswerten Gemälden, die an der Wand hängen, zeichnet sich eines aus, das der Hofmaler Schmidt, der sich damals in Rom aufhielt, geliefert hat. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo die ersten Menschen zum erstenmal den Wetterstrahl leuchten sehen und den Donner rollen hören. Dies neue Phänomen der Natur erfüllt beide mit Schrecken und Entsetzen. Adam ist eine vollendete männliche Gestalt. Stark und tadelos gebaut, unterliegt er zwar der Furcht vor der unbekannten Erscheinung und möchte ihr entfliehen, wendet aber dennoch selbst im Entweichen sein Gesicht dem furchtbaren Schauspiel zu. Das mehr als erschreckte zarte Weib sucht Schutz in den Armen des Mannes. Sie verbirgt ihr Gesicht unter ihre Hände, der Sturm schlingt ihr starkes Haupthaar um ihren Leib und erschüttert sie dadurch noch mehr.

Der Charakter des Werkes ist so vollgültig ausgedrückt, daß der Sinn des Malers keinem Zuschauer verborgen bleibt. Die Haltung ist nicht minder meisterhaft als die Zeichnung und Gruppierung der Figuren. In Hinsicht des Kolorits darf es den besten Gemälden neuerer Künstler an die Seite gesetzt werden. Himmel und Landschaft, die dazu gehören, entsprechen der Handlung und erhöhen ihren Eindruck. Im Hintergrunde ist die Erhellung des Blitzes sichtbar und kontrastiert durch ihren matten Schimmer gegen die furchtbare Gewitterfinsternis der Gegend. Im Vordergrund beugt der Sturm mit Ungestüm Äste und Blätter bejahrter Eichen und treibt Laub und Gras vor den Flüchtlingen her.

Da das Gemälde den Kunstrichtern sonst zu keinem Tadel Anstoß gab, so warfen sie dem Meister vor, daß er der jugendlichen Erde vom Alter ausgehöhlte Eichen und bemooste Buchen zugeeignet habe. Aber der Künstler darf das Gesetz der Kunst für sich anführen, wonach er dem Eindruck seines Hauptgegenstandes alle Nebendinge, dem Interesse seiner handelnden Person den Schauplatz, auf dem sie erschienen, unterordnen mußte. Morsche, verwitterte Stämme, welches, durchwintertes Moos und das herbstliche, den Wipfeln entschüttelte Laub sind eigentümlichere, grausenverwandtere Gefährten als frisches, kaum den Knospen entschwundenes Grün. Er brachte den Regeln seiner Kunst das Opfer, das sie verlangten, und diesem Gehorsam lohnt ihm das Zeugnis, ein Werk hervorgebracht zu haben, das der Kunst seines Vaterlandes Ehre bringt.“ *Reminiscenzen* 1802, S. 273-276.

„Unter vielen Bildern von Schmidt galt Adam und Eva, wohlgezeichnet, geordnet, zart und hell koloriert, für das beste.“ Goethe, *Winckelmann* 1805 (1969), S. 179.

„Sein übriges vorzüglich Geschichtliches, als: [...], Adam und Eva (was auch in der Schrift: *Winckelmann* u. sein Jahrhundert S. 320.) zu seinem Beßten gezählt, und dort ‚wohlgezeichnet, geordnet, auch zart und hell colorirt‘ genannt ist.“ *Füßli* 1810, Bd. 2, S. 1513.

„Ein anderes Gemälde von demselben Künstler mit Figuren in Lebensgröße: Adam und Eva, im ersten Gewitter, ist wunderschön. Die Furcht in den schönen Zügen der Eva, die sich an ihren Gatten schmiegt, ihr seitwärts blickendes Auge, ihr goldnes Haar, das der nahende Sturm vorwärts treibt, ist ganz herrlich.“ *Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel* 1811, S. 635.

„4. Adam und Eva auf ihrer Flucht aus dem Paradiese, in mehr als menschlicher Größe, von Schmidt. Der Künstler scheint die Antike gut studiret zu haben, und ich halte die beiden Körperformen für gelungen. Die Muskelkraft des Mannes kontrastiret gut mit den üppigen runden Formen des weiblichen Körpers; männliche und weibliche Schönheit sind vortrefflich unterschieden. Hätte mich der Maler zu Rath gezogen, so würde er der Eva keine dunkelblauen Augen gegeben haben; diese sind nur unter gewissen Umständen schön.“ *Rauschnick* 1818, S. 337.

„‘Adam and Eve’, also by Schmidt – (German) – a painting of great power. Adam and Eve are flying from paradies; in the back ground the sky lowers with a tempest, and lightning flashes vengeance

across the dark cloud. Adam's countenance and brow especially, are full of suppresses, sustained, and manly sorrow; Eve leans upon his breast, as they hurry along, with her face to the ground, and with such an expression of fear in the eye – of fear, not agonizing, but clear, bright, *spirituelle*, subdued, modest, feminine, as, I think, I can never forget. The contrast of manly strength and female loveliness, in the picture, is very striking." Dewey 1844, S. 63f.

Das Gemälde gehört zu den am meisten von seinen Zeitgenossen erwähnten Gemälden von Schmidt, das er in Rom für den Darmstädter Hof malte. 1796 fand dieses Gemälde eine ausführliche Besprechung von einem anonym bleibenden Autor im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, die auf eine Kritik reagiert, die sich auf die dargestellte Natur bezieht.<sup>1849</sup> Hierbei ist bisher unklar, ob diese Kritik publiziert wurde oder lediglich mündlich dem Verfasser bei seinem Besuch im Darmstädter Schloss mitgeteilt wurde. Zumindest liest sich der Artikel als eine Art Verteidigung bezüglich der Naturdarstellung. Dieser Artikel wurde, wie schon von den Herausgebern des *Berlinischen Archivs* mitgeteilt, 1802 in leicht veränderter Form in den *Reminiscenzen aus dem Feldzug am Rhein* erneut publiziert.<sup>1850</sup> Goethe lobt das Gemälde in seinem Winckelmann 1805. 1811, 1818 und 1844 wird es abermals positiv erwähnt.<sup>1851</sup>

## 54

### Mädchenbildnis

Um 1791

Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Kraus 1791 (1931), S. 129; Kraus 1791 (1996), S. 75, Anm. 202; Lohmeyer 1951, S. 59; Karg 1968; Karg 1984, S.113; Sattel Bernardini 2006, S. 74, Anm. 21, S. 81.*

„Bei Schmidt sah ich etliche sehr schöne Gemälde, worunter das Porträt seines Mädchens war. Sie ist in einem weißen Gewande, auf Rosen hingelegt, den einen Arm auf der Laute. Sehr schön, die Gegend ist ein Hain, die Bäume sind mit vieler Delikatesse gemalt.“ Marianne Kraus am 3. März 1791, Kraus 1791 (1996), S. 75

Es handelt sich vermutlich um das Porträt seiner künftigen Ehefrau Teresa Banducci (Heirat 1792).<sup>1852</sup> Könnte identisch sein mit **Kat. Nr. 51**.

## 55

### Abschied des Orest und Pylades aus dem elterlichen Hause

Um 1791

Öl auf Leinwand

115 x 130 cm

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; Großherzogliche Gemäldesammlung Darmstadt.

<sup>1849</sup> Adam und Eva von Schmidt 1796, S. 540-542.

<sup>1850</sup> Reminiscenzen 1802, S. 273-276.

<sup>1851</sup> Goethe, Winckelmann 1805 (1969), S. 179; Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel 1811, S. 635; Dewey 1844, S. 63f.

<sup>1852</sup> Schon vermutet von Karl Lohmeyer. Lohmeyer 1951, S. 59.



Müller 1820, S. 27, Nr. 102; Pauli 1821, S. 121; Karg 1968; Karg 1984, S. 99, 113; Kat. Darmstadt 1997, S. 283; Sattel Bernardini 2006, S. 76f.; Fardella 2006, S. 134; Kat. Saarbrücken 2009, S. 156.

Das Gemälde steht vermutlich in Zusammenhang mit *Orest und Elektra* (**Kat. Nr. 17**), was eine Datierung um 1791 wahrscheinlich macht. Schmidt schickte das Bild von Rom nach Darmstadt.

## 56

### **Die Schwester der Dido bittet Aeneas kniefällig, nicht zu Schiffe zu gehen**

#### **Dido nähert sich erwartungsvoll**

Um 1791

Öl auf Leinwand

94/99 x 116,5/124,5 cm

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; Großherzogliche Gemäldesammlung, Darmstadt.

Müller 1820, S. 27, Nr. 103; Pauli 1821, S. 121; Karg 1968; Karg 1984, S. 99, 113; Kat. Darmstadt 1997, S. 283; Sattel Bernardini 2006, S. 77; Fardella 2006, S. 134.

## 57

### **Doppelbildnis der Enkel Korf**

Kopie nach Alexander Macco

Miniatur

Um 1792

*Macco, Autobiographie 1828, S. 10f.*

„So die Familie Korf, russische Starosten – und hier wurde ich zum erstenmal mit einer Arbeit beauftragt, wobei sich noch mein Freund, der damalige berühmte Bildhauer Trippel, ein Schweizer, interessierte. Die Aufgabe war, zwei Enkel von ihm – Korf – sollte ich malen das Grabmal ihrer Mutter, seiner Tochter mit Rosen bekränzend. Kinder von 5-6 Jahren beiderlei Geschlechts. Das Bild fiel zur Befriedigung aus und der Hofmaler Schmidt, mein Freund, wurde beauftragt, solche in Miniatur zu kopieren, und später musste ich selbst solche noch einmal wiederholen. Achtzig Dukaten in Gold für das Bild in Öl war mein erster Verdienst!“ Macco, Autobiographie 1828, S. 10f.

Alexander Macco berichtet in seiner Autobiographie, dass Schmidt in Rom sein Gemälde der Enkel Korf (**Abb. 70**)<sup>1853</sup> in Miniatur kopierte. Aus dem Bericht geht zudem hervor, dass Schmidt diesen Auftrag wohl direkt von der Familie Korf erhalten hatte und dass auch Macco abermals eine Kopie hiervon anfertigen sollte. Bei wem es sich bei der Familie Korf handelt, ist nicht ganz ersichtlich. Ein kurländischer Starost (Landrat) Baron Korff ist 1791 in der Benediktinerabtei Benediktbeuern belegt, der dort mit seinem Gefolge auf der Durchreise nach Italien Quartier bezog.<sup>1854</sup>

## 58

### **Ecce Homo**

<sup>1853</sup> Das Gemälde befindet sich im Depot und ist signiert mit „A. Macco / pinxit Roma / 1792“. Freundl. Hinweis von Dr. Christoph Graf von Pfeil, Bayerische Schlösserverwaltung, München, E-Mail vom 16. März 2012.

<sup>1854</sup> Gerade Benediktbeuern war sowohl bei der Geistlichkeit als auch beim Adel ein beliebtes Quartier in den 1790er Jahren. Siehe Hemmerle 1991, S. 116.

Um 1792  
Wohl Öl auf Leinwand  
Maße unbekannt

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Karg 1969; Karg 1984, S. 113; Sattel Bernardini 2006, S. 74 (hier allgemeiner Hinweis auf Anfertigung von Kopien nach Leonardo).*

„Seine Copie eines Ecce Homo nach da Vinci, war vom Urbilde nicht leicht zu unterscheiden.“ Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

Die Kopien nach Leonardo da Vinci waren im 18. Jahrhundert von besonderem Interesse. So ist auch von Schmidts Malerfreund Friedrich Bury dokumentiert, dass dieser nach Bildern kopierte, die damals Leonardo zugeschrieben wurden. Er kopierte in mehreren Fassungen das Gemälde *Christus unter den Schriftgelehrten* (um 1515-1530, heute National Gallery, London), das sich zu seiner Zeit im Palazzo Borghese in der Sammlung Aldobrandini befand, und das Bild *Bescheidenheit und Eitelkeit* (1515, heute Sammlung Rothschild), welches im Palazzo Barberini aufbewahrt wurde. Die beiden Gemälde, die bis ins 19. Jahrhundert als authentische da Vincis galten, sind Werke von Bernardo Luini. In seinem Briefwechsel mit Goethe wird die Schwierigkeit der Kopieranfertigung der beiden Gemälde in den Privatsammlungen Aldobrandini und Barberini besonders anschaulich, zumal Bury jeweils Fürsprecher für die Erlaubnis der Kopieranfertigung benötigte. Dass aber gerade diese Kopien nach dem vermeintlichen da Vinci ein besonders lukratives Geschäft für Bury waren, zeigt die Häufigkeit des Verkaufs.<sup>1855</sup> Es ist anzunehmen, dass Schmidt mit seiner Kopie da Vincis sich ebenfalls den Marktbedingungen anpasste.

## 59

### Vier Landschaften von Albano und Umgebung

Um 1796

*Weiss 2010, Bd. 1, S. 201*

„Von hier fuhren wir zu einem Teutschen Künstler, Mahler Schmidt, der verschiedene Gemähde verfertigt hatte, eine Sterbende Cleopatra, andre klein Stücke und Landschaft[e]n, vier von Albano und dasiger Gegend“. Weiss 2010, Bd. 1, S. 201.

## 60

### Eigenhändige erste Kopie der sterbenden Kleopatra

Um 1796/97  
Wohl Öl auf Leinwand  
Maße unbekannt

*Fernow 1797, S. 85f.; Sattel Bernardini 2008, S. 53; Weiss 2010, Bd. 1, S. 201.*

„Der wackre Mahler Schmidt aus Darmstadt hat eine zweyte Kopie seiner Kleopatra vollendet. Wissen Sie einen teutschen Kunstliebhaber dazu?“ Fernow 1797, S. 85f.

---

<sup>1855</sup> Siehe ausführlich Dönike 2007, S. 80-82.

Am 4. August 1797 berichtet Fernow im Neuen Teutschen Merkur unter *Kunsthrichten aus Rom* über Schmidts „zweyte Kopie seiner Kleopatra“, womit impliziert ist, dass er mindestens drei Kleopatra-Gemälde geschaffen hat: Ein Original (siehe **Kat. Nr. 23**) und zwei eigenständige Kopien (siehe auch **Kat. Nr. 60, 61**). Unklar ist, ob das *Kleopatra*-Bild (**Kat. Nr. 108**) in der ehemaligen Sammlung Giovan Andrea de Marinis in der Villa dell'Infrascata in Neapel eines von diesen Kopien war oder ob es sich um eine vierte Version handelte.

**61**

**Eigenhändige zweite Kopie der sterbenden Kleopatra**

Um 1796/97

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Fernow 1797, S. 85f.; Sattel Bernardini 2008, S. 53; Weiss 2010, Bd. 1, S. 201.*

„Der wackre Mahler Schmidt aus Darmstadt hat eine zweyte Kopie seiner Kleopatra vollendet. Wissen Sie einen teutschen Kunstliebhaber dazu?“ Fernow 1797, S. 85f.

Siehe unter den **Kat. Nrn. 23, 60, 108**

**62**

**Der Raub des Astyanax**

Um 1796

Öl auf Leinwand

*Belle Arti 1797, S. 46-48.*

„Non è una piccola consolazione per l'uomo, che pensa, il vedere, che a traverso degli orrori delle guerre, fra le rivoluzioni dei popoli, e fra i cangiamenti degl'Imperi, le scienze, le lettere, e le belle arti in vece di coprirsi di quella ruggine, e precipitare a quella decadenza, che fur mai sempre l'effetto delle invasioni, e dell'armi, si sostengono al contrario nella lor gloria, e vanno ancora al tere di parecchi coltivatori, che con i loro parti vie più accrescono il loro splendore.

Tale è per esempio nella Pittura il Signor Enrico Smit nato nel Principato di Nassau Saarbrücken, e domiciliato da molto tempo in Roma, il quale colle sue produzioni pittoriche onora se stesso, e l'arte che esercita. E'uscito pur ora dalla mano di così valente Pittore un quadro, che merita un onorevol posto nella storia dei progressi della Pittura, ed è ben degno, che noi lo facciamo conoscere. Rappresenta questo Astianatte rapito da Ulisse. Il momento dell'azione, e allor quando Ulisse avendo aspettato alcun poco per dar luogo al dolor della Madre Andromaca, risoluto di non più trattenersi ordina al soldato di strapparla dal di lei seno. Avvi indietro la tomba di Ettore; da un lato insieme con un soldato Ulisse, che par dica all'altro soldato, omai prendi il figlio, e partiamo; nel mezzo in avanti si [a]mira il gruppo eccellente di Andromaca, di Astianatte, e del Greco soldato, che già ha afferrato il fanciullo. Se l'altro soldato, che si stà al fianco d'Ulisse mostra all'atteggiamento, ed al colore del viso una certa pietà di tal dura separazione; quest'altro mostra una certa risolutezza nell'eseguire l'inevitabil comando, sebene gli lampeggi nel volto, un certo fuoco d'umanità.

Egli ha già preso, e fa forza di portar via il fanciullo, il quale sebene impaurito, non conosce per altro il pericolo, come si conveniva alla sua età. La madre lassa per lo dolore, e presa di stanchezza per le preghiere, e le lagrime sparse, tuttavolta sostenuta dall'amore materno respinge con una mano il

rapitore soldato, e coll'altra vuol ritenere l'amato figlio in un atto di preghiera e dolore. Dall'altro canto è dipinta in piedi la nutrice di Astianatte, che ravvolta tutta in un manto benissimo panneggiato, fuor che la faccia, mostra all'aprir della bocca, ed al atteggiamento delle mani, che fra doglia, ed ira rimprovera ad Ulisse la sua crudeltà. Dopo questa fedele composizioa[n]e può ognuno per se stesso conoscere la semplicità della ben intesa composizione, e la forza meravigliosa dell'espressione, al che contribuisce di molto la magia del sodo, e natural colorito delle tinte vere, della verità, e della natura, che trionfano in tutto il quadro. Nulla dunque possiamo aggiungere, se non che congratularci coll'eccellente Pittore per una tela cotanto insigne, e pregevole, ed animarlo 2 sostener sempre più col suo maestro pannello le glorie della pittura." *Belle Arti* 1797, S. 46-48.

Das um 1796 entstandene Gemälde wurde ausführlich im *Annali di Roma* im Januar 1797 besprochen und beschrieben.

### 63

#### **Porträt von Großherzog Georg (Friedrich Carl Josef) von Mecklenburg-Strelitz (1779–1860)**

Pastell auf Papier

47 x 44 cm

signiert „Schmidt 1794“

Darmstadt, Hessische Hausstiftung, Schloss Wolfsgarten

Inv.-Nr. 8888

*Jeffares online edition 2012, S. 2.*

Bemerkung: Neil Jeffares weist das Bild dem gleichnamigen Hildburghausener Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu. *Jeffares online edition 2012, S. 2.*

### 64

#### **Albanersee**

Um 1797

Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

Bemerkung: Schmidt wollte das Bild für 50 Zechinen an Johann Pohrt verkaufen (vgl. Fernow 1793-1798, S. 238); ob diese Transaktion aber stattgefunden hat, ist unbekannt.

*Fernow 1793-1798, S. 238, 259; Einem 1944, S. 238; Rave 1960, S. 124; Karg 1968; Sattel Bernardini 2008, S. 54.*

„Letzterer [Schmidt] hat mich gebeten, seine Landschaft vom Albanersee nochmals in Vorschlag zu bringen, als Gegenstück zum See von Nemi, welches ihm zu thun versprochen habe und hiermit thue. Ihr habt Euern Willen. Er will sie für 50 Zecchinen lassen.“ Fernow an Pohrt am 12. Mai 1797, in: Fernow 1793-1798, S. 238.

„Will die Brun eine Landschaft von Reinhart besitzen, welches ich zur Ehre ihres Geschmacks, und um die Makel welche sie demselben durch den Albanersee beygebracht hat, wieder auszulöschen hoffe; so sollte sie den *Wald* von ihm nehmen [...].“ Fernow an Pohrt am 5. August 1797, in: Fernow 1793-1798, S. 259.

Schmidts *Albanersee*, der vermutlich um 1797 entstanden ist, war als „Gegenstück zum See von Nemi“ konzipiert, was durch Carl Ludwig Fernow überliefert ist.<sup>1856</sup> Als Pendant zum *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) hatte der *Albanersee* vermutlich eine ganz ähnliche Bildgröße und Grundkomposition. Wie der *Nemisee* liegt auch der *Albanersee* in den südöstlich von Rom gelegenen Albaner Bergen und gehörte ebenfalls seit dem frühen 17. Jahrhundert zu den beliebtesten und am häufigsten verwendeten Bildsujets der Landschaftsmalerei. Allen voran Claude Lorrain, der als der „eigentliche Entdecker der Schönheit dieser Region“ gelten darf<sup>1857</sup>, widmeten sich auch Nicolas Poussin und dessen Schwager Gaspar Dughet diesem Bildmotiv<sup>1858</sup>, so dass Schmidt in der Tradition stehend seinen *Albanersee* wohl als ideales Landschaftsprospekt ausführte. So betont auch Sybille Greisinger, dass „die zunächst zitathaft verwendeten Motive der Albaner Berge [...] gegen Ende des 18. Jahrhunderts, entsprechend der Entwicklung der Landschaftsmalerei, zu einer ganzheitlichen Erfassung der landschaftlichen Physiognomie, nunmehr in ihrer topographischen Gesamtheit gesehen“ wurden.<sup>1859</sup>

1796 hatte die dänische Schriftstellerin Friederike Brun (1765–1835) Schmidts *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**) und die *Sterbende Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**) gekauft, nachdem sie mit ihrer Tochter die Gemälde in Schmidts römischem Atelier gesehen hatte.<sup>1860</sup> Schmidt konnte Fernow im Mai 1797 als Fürsprecher für seinen *Albanersee* gewinnen, den dieser wiederum in einem Schreiben an den Hofmeister und Erzieher der Brun'schen Kinder, Johann Pohrt (1771–1834)<sup>1861</sup>, unterbreitete. Pohrt führte anscheinend die Verhandlungen für Friederike Brun und bot zuvor einen niedrigeren Preis als Schmidt verlangte, denn anders lässt sich der Ausspruch Fernows nicht deuten: „Ihr habt Euern Willen. Er will sie für 50 Zecchinen lassen.“<sup>1862</sup> Daher ist davon auszugehen, dass Friederike Brun auch den *Albanersee* erwarb, der heute als verschollen gilt.

Ein weiterer Brief Fernows im August 1797 an Pohrt bestätigt diese Vermutung, als er nämlich der Brun eine Landschaft von Johann Christian Reinhart anbietet, in deren Vergleich Schmidts Arbeit als Fehlkauf diffamiert wird: „Will die Brun eine Landschaft von Reinhart besitzen, welches ich zur Ehre ihres Geschmacks, und um die Makel welche sie demselben durch den *Albanersee* beygebracht hat, wieder auszulöschen hoffe; so sollte sie den *Wald* von ihm nehmen [...]“<sup>1863</sup> Knapp ein Jahr zuvor hatte Fernow bereits versucht, den *Wald* von Reinhart über Pohrt an Friederike Brun zu verkaufen, und wollte den Ankauf mit dem gleichen Urteil forcieren, nun aber durch den Vergleich mit Schmidts *Nemisee* (**Kat. Nr. 22**): „[...] Sprich deshalb mit der Brun davon [bezüglich des *Waldes* von Reinhart]; so würde sie doch wenigstens eine gescheute Landschaft mit nach Hause bringen; denn mit der Schmidtschen von *Nemisee* hat sie sich ein wenig übereilt.“<sup>1864</sup>

<sup>1856</sup> Fernow an Pohrt am 12. Mai 1797, in: Fernow 1793-1798, S. 238. – Siehe zum Bild auch das Kapitel: A II 5 Römische Werke.

<sup>1857</sup> Greisinger 2005, S. 159. – Zur Vorbildlichkeit Lorrains siehe AK Im Lichte von Lorrain 1983.

<sup>1858</sup> So z. B. Claude Lorrain, Pastorale Landschaft mit Albaner See und Castel Gandolfo, um 1639, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Abb. in: Greisinger 2005, S. 159, Abb. 2. – Das Gemälde war im 18. und 19. Jahrhundert im Palazzo Barberini in Rom den Künstlern zugänglich. – Claude Lorrain, Landschaft mit der Nymphe Egeria, 1699, Öl auf Leinwand, 155 x 199 cm, Neapel, Museo di Capodimonte; Nicolas Poussin, Numa Pompilius und die Nymphe Egeria, Öl auf Leinwand, 77 x 101,5 cm, Chantilly, Musée Condé.

<sup>1859</sup> Greisinger 2005, S. 160f.

<sup>1860</sup> Siehe das Kapitel: A II 5 Römische Werke.

<sup>1861</sup> Zu Pohrt siehe das Kapitel: A II 5 Römische Werke.

<sup>1862</sup> Fernow an Pohrt am 12. Mai 1797, in: Fernow 1793-1798, S. 238.

<sup>1863</sup> Fernow an Pohrt am 5. August 1797, ebd., S. 259.

<sup>1864</sup> Fernow an Pohrt am letzten Tage des Jahres 1796, ebd., S. 177.

65

**Christus erweckt Jairi Töchterlein**

(Vgl. **Kat. Nr. 159**)

1797

Öl auf Leinwand

88 x 97 cm (68 x 99 cm; 68 x 97 cm)

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; Großherzogliche Gemäldesammlung, Darmstadt

Bemerkung: Stich von Schnell erhalten im *Rheinischen Taschenbuch*, 1811, Stadtarchiv Darmstadt (bezeichnet „Schmidt in Rom p. Schnell s.c.).

*Morgenblatt* 1810, S. 62; *Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel* 1811, S. 635; *Rheinisches Taschenbuch* 1811, Taf. II (Abb. Schnell); *Pauli* 1815, S. 89; *Pauli* 1818, S. 8; *Rauschnick* 1818, S. 330; *Weber* 1828, S. 391; *Conversationslexicon* 1845, S. 533; *Hofmann* 1872, S. 14, Nr. 84; *Hofmann* 1875, S. 14, Nr. 84; *Hofmann* 1885, S. 14, Nr. 84; *Singer* 1901, S. 14; *Müller/Singer* 1921, S. 209; *Lohmeyer* 1950, S. 72; *Lohmeyer* 1951, S. 59; *Lohmeyer* 1956, S. 21, Abb. 9, o. S. (Abb. Schnell); *Karg* 1968; *Karg* 1984, S. 113; *Sattel Bernardini* 2008, S. 54.

„Die Auferweckung der Tochter des Jairus nach Schmidt in Rom, von guter Anordnung, aber als Kupferstich gänzlich misslungen.“ *Morgenblatt* 1810, S. 62.

„Seine Erweckung des todten Mägdleins, durch den Heiland, ist unvergleichlich, und ich konnte mich gar nicht davon losreißen. Der Kopf und die ganze Stellung des Christus, an der Seite des Lagers ist herrlich. Eben so das Staunen in dem schönen, bleichen Gesicht der Erwachenden, das Staunen der Umstehenden, deren Gesichter deutlich in ihrem Ausdruck den Grad der Verwandtschaft oder Liebe angeben, wodurch sie an die Todtgegläubte gebunden sind.“ *Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel* 1811, S. 635.

„4. Die Gesundmachung Jairis Töchterleins, von Schmidt aus Darmstadt. Das gramvolle Gesicht des alten Vaters, die klagende Miene des kranken Mädchens und der tröstende, segenvolle Blick des Heilandes sind hinreißend wahr ausgedrückt, und sprechend ist die theilnehmende Erwartung in den Gesichtern der Nebenfiguren dargestellt. Dieses Stück erwirbt einen Meister den Rang unter den vorzüglichsten neueren deutschen Künstlern.“ *Rauschnick* 1818, S. 330.

Siehe hierzu unter **Kat. Nr. 159**.

66

**Ansicht von Neapel**

Um 1800

Wohl Öl auf Leinwand

Provenienz: Ehemals im Besitz von Lord Bristol; beide Ansichten für je (gemeinsam mit **Kat. Nr. 67**) 1000 Dukaten gekauft.

*Füßli* 1810, Bd. 2, S. 1513; *Nagler* 1825-1852, S. 322; *Seubert* 1879, S. 253; *Bobé* 1910, S. 135; *Lohmeyer* 1950, S. 77; *Lohmeyer* 1951, S. 59; *Lohmeyer* 1956, S. 17; *Lohmeyer* 1957, S. 119; *Schaffner* 1957; *Rave* 1960, S. 126; *Karg* 1968; *Karg* 1984, S. 105, 113; *Sattel Bernardini* 2008, S. 56.

„[...] zwey große Ausichten von Neapel für Milord Bristol, deren jede ihm mit 1000. Dukati bezahlt wurden.“ Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

Füßlis Künstlerlexikon weiß um „[...] zwey große Ausichten von Neapel“, die Lord Bristol Schmidt im Jahre 1800 abkaufte, „deren jede ihm mit 1000. Dukati bezahlt wurden“.<sup>1865</sup> Bei Lord Bristol handelt es sich um den stets als Sonderling beschriebenen Frederick August Hervey, 4. Earl of Bristol, Bischof von Derry (1730-1803), der sich seit 1771 immer wieder in Italien aufhielt und seit den 1790er Jahren ein festes Quartier im Palazzo Zuccari bezog.<sup>1866</sup> Ab 1779 erhielt er eine Jahresrente von 20000 Pfund, die ihm ein „verschwenderisches und launisches Mäzenatentum“ ermöglichte<sup>1867</sup>, das von Joseph Anton Koch in einer sprechenden Karikatur charakterisiert wurde.<sup>1868</sup> Zudem wurde Bristol von Koch in seiner *Moderne Kunstchronik* als „Lord Plumpsack“ bezeichnet, und Johann Christian Reinhart karikierte ihn als „Porco Centauro“.<sup>1869</sup>

Die beiden in Ickworth Suffolk (National Trust) aufbewahrten Gemälde aus dem Besitz von Lord Bristol *Ansicht des Golfs von Neapel von der Salita di Sant'Antonio* (**Kat. Nr. 147**) und die *Ansicht von Amalfi* (**Kat. Nr. 148**) besitzen zwar die Rahmenbeschilderung „Schmidt“, sind aber heute Franz Ludwig Catel (1778–1856) zugeschrieben (siehe unter den **Kat. Nr. 147, 148**).

## 67

### Ansicht von Neapel

Um 1800

Wohl Öl auf Leinwand

Provenienz: Ehemals im Besitz von Lord Bristol; beide Ansichten für je (gemeinsam mit **Kat. Nr. 66**) 1000 Golddukaten gekauft.

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Nagler 1825-1852, S. 322; Seubert 1879, S. 253; Bobé 1910, S. 135; Lohmeyer 1950, S. 77; Lohmeyer 1956, S. 17; Lohmeyer 1957, S. 119; Schaffner 1957; Rave 1960, S. 126; Karg 1968; Karg 1984, S. 105, 113; Sattel Bernardini 2008, S. 56.*

„[...] zwey große Ausichten von Neapel für Milord Bristol, deren jede ihm mit 1000. Dukati bezahlt wurden.“ Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

Siehe unter den **Kat. Nrn. 66, 147, 148**

## 68

### Landschaft im Sonnenuntergang

Um 1801

Technik und Maße unbekannt

---

<sup>1865</sup> Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

<sup>1866</sup> Grundlegender Aufsatz zu Bristol und dessen Mäzenatentum: Noack 1919.

<sup>1867</sup> Ebd., S. 693; *Moderne Kunstchronik* 1984, S. 145. – Friedrich Noack charakterisiert Bristol wie folgt: „Lord Bristol war gewiß kein außerlesener Kenner, hatte aber Freude am Kunstwerk, und war gerade darum ein bequemer, leicht zu befriedigender Käufer, umso willkommener für die meisten, als er großmütig und anstandslos zahlte, wenn auch augenblickliche Launen das Geschäft manchmal störten.“ Noack 1919, S. 696.

<sup>1868</sup> Noack 1919, S. 696; siehe hierzu auch Bättschmann 1997, S. 68-70.

<sup>1869</sup> *Moderne Kunstchronik* 1984, S. 15; siehe auch Noack 1919, S. 696, 698f.

Provenienz: Ehemals Sammlung Zeller, Zürich.

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.*

„In Zürich besitzt von ihm ein H. Zeller im Balgerist, nebst einer schönen Landschaft im Sonnenuntergang [...]“ *Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.*

## 69

### **Mehrere Landschaften nach dem Abenteuerroman *Rinaldo Rinaldini***

Um 1802

Technik unbekannt

Maße unbekannt

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Karg 1969; Karg 1984, S. 107, 113; Sattel Bernardini 2008, S. 56.*

„Schmidt hat auch einige sehr gute geschichtliche Landschaften, nach den Abentheuern von Rinaldo Rinaldini gemalt“. *Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.*

Einzig Füßlis Künstlerlexikon weiß um „einige geschichtliche Landschaften“ von Schmidt „nach den Abentheuern von Rinaldo Rinaldini“ zu berichten<sup>1870</sup>, die Schmidt wohl um 1802 gemalt hat, deren Anzahl und Verbleib jedoch unbekannt sind.

Christian August von Vulpius (1762–1827), seit 1806 Goethes Schwager<sup>1871</sup>, ist der Autor des bekannten Trivialromans *Rinaldo Rinaldini – Der Räuberhauptmann*, den er 1799 in drei Bänden in Leipzig veröffentlichte. Nachdem Vulpius zunächst als Dramaturg und Theatersekretär am Weimarer Hoftheater in Diensten stand, nahm er 1797 die Stelle als Bibliotheksregistrator in Weimar an und schrieb währenddessen seinen Roman. Gleich nach dem Erscheinen wurde *Rinaldo Rinaldini* zum Publikumserfolg, der mit dem von Goethes ‚Die Leiden des jungen Werther‘ zu vergleichen war, jedoch auf ein breiteres Publikum ausgerichtet war. Kurz danach waren die ersten beiden Auflagen vergriffen und der Roman wurde in mehrere Sprachen übersetzt.

## 70

### **Schlafende Venus und Amor**

Um 1804

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62; Karg 1984, S. 113; Fardella 2006, S. 135; Sattel Bernardini 2008, S. 57; Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.*

„Zwar, eine schlafende Venus, die für sein Meisterstück gehalten wird, ist allerdings lieblich und von warmen Colorit – (die Verkürzungen wage ich nicht zu beurtheilen) – aber der Amor, der daneben steht, ist ein altkluger Junge, der aussieht, als wolle er zu seiner Mutter sagen: es ist nicht gesund, so lange zu schlafen. Dann hat ihm der Mahler ein paar Flügel angesetzt, die ein Jagdkundiger in Versuchung geräth, für Habichtsflügel zu halten. Ich machte Herrn Schmidt diese Bemerkung, allein er behauptete,

---

<sup>1870</sup> *Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.*

<sup>1871</sup> 1806 heiratete Goethe dessen Schwester Christiane Sophie Vulpius.



es wären Hühnerflügel, er habe sie nach der Natur gemahlt. Ich meine, Amor sollte weder mit Habichtsnoch mit Hühnerflügeln herumflattern.“ Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62.

„A don Giov. Pietro Bandini, incarico V.S. di restituire al sig. Enrico Schmidt il quadro grande rappresentante la Venere con un amorino e di ritenere nel gabinetto di S.M. li due piccoli quadri acquistati dallo stesso Schmidt per S.M. rappresentanti un S. Giovanni e una Maddalena“ 16. September 1806, in: AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, appendice, fs 2971; hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

Schmidt hat mindesten zwei Gemälde mit dem Thema Venus und Amor gemalt oder wahrscheinlicher eine eigenständige Kopie desselben, wie dies auch von seiner *Artemisia* (**Kat. Nr. 47, 107**) und seiner *Kleopatra* (**Kat. Nr. 23, 60, 61, 108**) bekannt ist. Ob das Gemälde, welches Kotzebue 1804 in Schmidts Atelier gesehen hat, dasjenige ist, welches von Joseph Bonaparte 1806 angekauft wurde oder ob es mit demjenigen zu identifizieren ist, welches Mitte des 19. Jahrhundert im Palazzo Genzano in der Sammlung de Marinis-de Sangros hing, muss offenbleiben (siehe die **Kat. Nr. 113**).

71

**Simson, ruhend im Kampfe mit den Philistern,  
dem Delila eine Schale zur Erquickung reicht**

Um 1804

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62f.; Müller 1807, S. 71ff.; Historienmaler Schmidt 1809, S. 96; Morgenstern 1813, S. 33; Karg 1968; Karg 1984, S. 113; Fardella 2006, S. 135; Sattel Bernardini 2008, S. 57.*

„Ein zweites Gemählde, auf das sich der Künstler viel zu gute thut, ist Simson, ruhend vom Kampfe mit den Philistern, dem Delila eine Schaale zur Erquickung reicht. Er könnte das Bild eben so gut für einen jungen Herkules, und die Dirne für Dejaniren ausgeben, ja, die Handlung ist so alltäglich, daß sie noch auf unzählige Helden des Alterthums passen würde. Doch nein, Herr Schmidt hat geistreich dafür gesorgt, daß ein fleißiger Bibelleser den Simson erkenne, denn zu seinen Füßen liegt der berühmte Eselskinbacken, die malerische Waffe des tapferen Jünglings. Es giebt wohl schwerlich einen erbärmlichen Gegenstand für die Kunst, und wenn einmal ein Unchrist dieses Gemählde betrachtet, der nicht das Glück hat, jenes Eselswunder zu erkennen, muß er nicht glauben, der schöne junge Mann stehe mit seiner Geliebten auf einem Schindanger? – würde man einem Tonkünstler verzeihen, der, um Hirtenmusik zu schildern, ein Kuhhorn ertönen ließt? – Der Held, der nicht mit dem Schwerdtte focht, bleibe lieber ungemahlt, denn wenn die Einbildungskraft des Beschauers statt der Schwerdtstreiche Ohrfeigen sieht, so wird ihn selbst Raphaels Pinsel in keine erhabene Stimmung versetzten.“ Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 62f.

„Auch hat er [Kotzebue] einen Teil der Schande, welche die Nemesis für solche Verkehrtheit ihm zugemessen, schon in der Kritik über das Gemälde Simon und Delila von diesem Künstler auf sich laden müssen. In dem er seinen Mangel an ästhetischer Einsicht aufdeckt, bekennt er zugleich sein Unvermögen in sicherer Abwägung seiner Ausdrücke: denn er bemerkt nicht, daß der Tadel, welchen er gegen dieses Kunstwerk ausläßt, solchem zu feinstem Lobe gedeihe und daß er die Säule, welche zu fremder Unehre begünstigt ward, zur eigenen Schande ausbaue. Er spotte über besagte Gruppe, weil sie ebensogut Hercules und Omphale vorstellen könne, ohne zu fühlen, wie in diesem Vorwurf des

Künstlers Aufgabe völlig erreicht liege. Dürfte Simon seiner Bildung und seinem Charakter nach wohl anders, denn der jüdische Hercules erscheinen, oder Delila sich der Reize einer Omphale schämen? Das Verfehlte, worüber er spottete, lag also nicht in der Verknüpfung der Gruppe, nicht in der Ausbildung der Charaktere, sondern, wer hätte es sich träumen lassen? im Eselskinnbacken! der wie ein fürchterliches Memento mori den Verfasser angrinst. Daß ihn auch der Maler so indelikat mit einem Anblick, gegen welchen er sich schon so tapfer in der Galerie Doria gewehrt hatte, hier erschrecken müssen! Doch wie hätte der verschlagene Mann sonst zur Mitteilung des kostbaren ästhetischen Aphorismus beim Ende noch gelangen mögen? Man höre mit Erstaunen: ‚Der Held, der nicht mit dem Schwerte focht, bleibe lieber ungemalt.‘ Hercules und Theseus auch? ‚denn wenn die Einbildungskraft des Beschauers statt der Schwertsreiche Ohrfeige sieht‘ wie neu und edel! ‘ so wird ihn selbst Raphael in keine erhabene Stimmung versetzen.‘ Sagten wir nicht, daß vom Eselskinnbacken her sein kritisches Geschrei schalle?“ Müller 1807, S. 71ff.

„Hr. von Kotzebue beschreibt ein Gemälde des Herrn Schmidt, Simson und Delila, mit Ausdrücken, die, aufs gelindeste genommen, Hrn. Schmidt als einen Anfänger oder Pfuscher in der Kunst bezeichnen; [...] Was das Gemälde des Simsons betrifft, so möchten auch wir es als Ganzes nicht empfehlen; aber wir möchten dem Künstler, nachdem wir das kleine Original desselben Bildes gesehen, nur etwas Vernachlässigung beim uebertragen auf die größere Leinwand vorwerfen, und die Delila scheint uns so vortrefflich gemalt zu sein, dass man neben einem Tadel auch wohl das ausgezeichnet Verdienstliche zu bemerken verbunden ist, wozu unstreitig auch ausser der Färbung die schöne Form der Delila gehört. Daß Hr. Schmidt das Größere dieser Arbeit durch seine Schüler machen ließ, und zwar zu einer Zeit, da es einem Künstler ungemein schwer wurde, sein Brod zu gewinnen, das wird ihm wohl niemand verargen, da die größten Meister ein Aehnliches thaten; es würde nur beweisen, daß Hr. Schmidt damals keine Schüler hatte, die der Arbeit gewachsen waren. Aber vielleicht war es nicht die Sache des Meisters, ins Große zu arbeiten?“ Historienmaler Schmidt 1809, S. 96.

## 72

### **Die Sabinerinnen, welche sich mit ihren Kindern zwischen die kämpfenden Römer und Sabiner stürzen**

Um 1804

Öl auf Leinwand

72 x 95 cm

Ehemals in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis, 1824 im Casino dell'Infrascata aufbewahrt; Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel.

*Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 63f.; Müller 1807, S. 71ff.; Historienmaler Schmidt 1809, S. 96; Inventar Marinis 1824, S. 155, Nr. 47; Inventar Marinis 1824-25, S. 203; Catalogo del Principe di Fondi, S. 331, Nr. 110; Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103; Karg 1968; Karg 1981, S. 6; Karg 1984, S. 113; Fardella 2006, S. 135; Sattel Bernardini 2008, S. 57.*

„Herr Schmidt findet das nicht, und scheint überhaupt seinen eigenen Werth lebhaft zu fühlen; denn er zeigt noch ein drittes unvollendetes Gemälde, die Sabinerinnen, welche sich mit ihren Kindern zwischen die kämpfenden Römer und Sabiner stürzen. Es ist bunt und kalt wie eine gefrorene Fensterscheibe. Ich warf die Bemerkung hin, daß ich vor kurzem denselben Gegenstand in Paris von David behandelt gesehen. Da meinte Herr Schmidt, Davids Composition sey fehlerhaft, denn er habe die beiden König, Romulus und Tatius, zu Fuße gegeneinander gestellt; da doch aus dem Livius und Plutarch erhelle, daß sie zu Pferde gewesen. Nun muß ich ihm die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, seine Könige sitzen wirklich zu Pferde, Romulus sieht aus, als wolle er spazieren reiten, und den Leuten befehlen, ihm Platz zu machen; Tatius schneidet ein Jammergesicht. O großer David! fürchte nicht, daß ich mich so sehr

vergessen werde, eine Parallele zu ziehen. – Alles übrige abgerechnet, hat Herr Schmidt noch den unverzeihlichen Fehler begangen, das Interesse zu theilen, denn bei ihm sieht man nicht bloß die ängstlichen, um Frieden flehenden Weiber, man sieht auch solche, die ihre erschlagenen Gatten auf der Wahlstatt finden, und ihren Tod beweinen. Noch obendrein sind es Hauptfiguren. – Nebenwerk ist freilich nur, die Verzierung des Hintergrundes, aber ein Mann, der sich so keck auf Livius und Plutarch beruft, hätte wissen sollen, daß zur Zeit des Sabinerraubs, Rom nicht mit diesen herrlichen Tempeln und Säulengängen von allen fünf Ordnungen prangte. Die ersten Tempel waren verzweifelt klein und unansehnlich.“ Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 63f.

„Bedeutender ist nicht minder die Zusammenstellung der beiden Gemälde, die Schlacht zwischen den Römern und Sabinern darstellend, von dem französischen Maler David und dem von Schmidt. Wie schwer es falle, die Grade von Verdienst in solchem Falle richtig zu bestimmen, läßt der großherzige Mann, der wie ein schlummerndes Kind im Schoße seiner Unwissenheit über die gefährlichsten Strudel wegzuschiffen gewohnt ist, sich nicht träumen. Denn außer den theoretischen Kenntnissen wird hierzu die richtige Einsicht in den praktischen Teil der Malerei erfordert und ein höchst gewisses Ahnden jeder Wirkung und Absicht, wozu nur geborene Kenner (wir finden hiervon bei ihm nicht die geringste Spur) gelangen, und welches mit des Künstlers Erfahrung, gleich zwei Rossen einem Siegeswagen, immer voraneilt. Scheinkenner wissen auf dieser, leicht Schwindel erregenden Bahn sich nicht aufrecht zu halten und schleudern sich daher bei der geringsten Bewegung, wie Paeton vom Sonnenwagen, in die Tiefe, von einem Extrem plötzlich zum anderen. Wir dürfen nicht entscheiden, ob in obiger Aufgabe und in wie weit der deutsche Künstler hinter dem französischen zurückstehe, weil wir beide Kunstwerke nicht kennen. Nur versichern wir trotz des Verfassers nicht allzuflinker Ironie, nach der Einsicht, welche wir von den Kräften beider Künstler besitzen, daß in dieser Parallele, welche für richtig zu stellen sein Witz verzweifeln muß, bei richtigem Vergleich unser verdienstvoller Landsmann eben nicht so ganz wie Jonas im Walfischbauche, nach des Verfassers lautem Geschrei in des Galliers Größe sein Grab finde. Wenn letzterer an charakteristischer Zeichnung und Energie im Vortrage den Vorsprung behält, so wird er von jenem doch an Schönheitssinn, Gabe zu malen und Gefühl zu colorieren, überflügelt. Mag er also die Holokusse, welche er dem unbescholtenen gallischen Parrhasius schalten wollen, für eine bessere Gelegenheit aufsparen.“ Müller 1807, S. 71ff.

„[...] er [Kotzebue] erwähnt dann eines andern Bildes, die Römer und Sabiner im Begriff mit einander zu kämpfen, und sieht im Hintergrunde der Szene Gebäude mit korinthischen Säulen, zum Beweis, wie wenig der Maler die Zeit gekannt, die er darstellt. [...] Wir haben das genannte Gemälde lange unter Augen gehabt, und in den Gebäuden, die sich in demselben aus dem Kapitol anschliessen, keine korinthischen Säule entdecken können, sondern bloß simple dorische Architektur gefunden, wogegen selbst Hr. v. K. nichts einzuwenden haben wird, da ja die ältesten Monumente fremder Baukunst in Italien, die Tempel in Pästum, bekanntlich dorischer Ordnung sind.“ Historienmaler Schmidt 1809, S. 96.

„47) Battaglia delle Sabine, figure intiere di palmi tre per quattro a traverso: tavola con cornice intagliata: autore: Errico Smit, per ducati quattrocento cinquanta = 450.“ Inventar Marinis 1824, S. 155, Nr. 47.

„Errico Smit, Battaglia delle Sabine, sopra tela“. Inventar Marinis 1824-25, S. 203.

„Stanza di Compagnia [...] 110 27 Smith I Romani ed i Sabini“. Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.

„Smith 662. L'enlèvement des Sabines. 0.72 x 0.95.“ Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103.

Als Kotzebue das Gemälde in Schmidt Atelier gesehen hatte, war es noch in unfertigem Zustand. Obwohl der anonyme Berichterstatter über Schmidt von 1809 keine Ortsangabe zu dem Werk macht,

scheint er es im Atelier von Schmidt (entweder 1808 oder 1809) gesehen zu haben (da er meist den Sammlungsnachweis angibt). Das heißt, dass das Gemälde wohl erst nach 1808/09 in die Sammlung Giovan Andrea de Marinis einging.

## 73

### **Jasons Flucht mit Medea**

Um 1804

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 64; Karg 1968; Karg 1984, S. 113; Sattel Bernardini 2008, S. 57.*

„Landschaften sind nun vollends nicht Herrn Schmidts Stärke. Eine Nacht, welche Jasons Flucht mit Medeen darstellt, ist weniger als mittelmäßig, obgleich der Künstler mit wahrer Vaterliebe davon spricht.“ *Kotzebue 1805, Bd. 2, S. 64.*

## 74

### **Vesuvausbruch bei Nacht und Mondschein von Neapel aus**

1806

Öl auf Leinwand

125,6 x 153 cm

Signiert und datiert „Schmidt 1806“

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; Großherzogliche Gemäldesammlung, Darmstadt.

*Pauli 1815, S. 91; Pauli 1818, S. 8; Müller 1820, S. 9, Nr. 8; Pauli 1821, S. 120f.; Wagner 1839, S. 173; Karg 1968; Karg 1984, S. 113; Sattel Bernardini 2008, S. 57f.*

Schmidts verschollenes Gemälde, das sich in der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Darmstadt befand und dem von Pauli eine „herrliche Staffage“ attestiert wurde<sup>1872</sup>, ist aller Wahrscheinlichkeit nach in die Panoramamalerei mit Darstellungen des nächtlichen Ausbruchs des Vesuvs einzuordnen. Diese Gattung erfuhr ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine unvergleichliche Blüte. Der berühmteste Vertreter dieses „Zweig[s] der so genannten Vesuvmalerei“ war „Pierre-Jacques Volaire, Schüler Claude-Joseph Vernets“, in dessen Nachfolge viele Künstler<sup>1873</sup>, so auch Hackert, arbeiteten, die auf dem europäischen Kunstmarkt sehr beliebt waren: „Die Gemälde gaben ein erhabenes Spektakel wieder: Der Ausbruch wird zum majestätischen Feuerwerk, das glühende Gelb und Rot der Lava kontrastieren mit dem in silbriges Mondlicht getauchten Nachthimmel, während eine Schar staunender, verängstigter Menschen das sublime Naturereignis von einem sicheren Standpunkt aus betrachtet.“<sup>1874</sup> Ingrid Sattel Bernardini vermutet, dass Schmidt das Gemälde Christian Hermann Heigelin (1744–1820) in Neapel zur Spedition anvertraut habe.<sup>1875</sup>

## 75

### **Heilige Magdalena**

---

<sup>1872</sup> Pauli 1818, S. 8.

<sup>1873</sup> Leonardi 2005, S. 257. Dort auch Bildbeispiele.

<sup>1874</sup> Ebd.

<sup>1875</sup> Sattel Bernardini 2008, S. 57f.

Vor 1806  
Öl auf Leinwand

*Real Biblioteca del Palacio Madrid, ms. II-1603 (1806), Compte de la Maison du Roi, Exercise 1806, o. S.; AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, apendice, fs 2971; Historienmaler Schmidt 1809, S. 97; Fiadino 2008, S. 129.*

„A don Giov. Pietro Bandini, incarico V.S. di restituire al sig. Enrico Schmidt il quadro grande rappresentante la Venere con un amorino e di ritenere nel gabinetto di S.M. li due piccoli quadri acquistati dallo stesso Schmidt per S.M. rappresentanti un S. Giovanni e una Maddalena“. 16. September 1806, in: AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, apendice, fs 2971; hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

„Al Sig. Thibaud tesoriere della Real Casa. Se gli ordina di pagare al sig. Enrico Schmidt ducati dugento in conto di 500 per prezzo di due quadri venduti a S.M. rappresentanti S. Giovanni ed una Maddalena“. 5. Oktober 1806. AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, apendice, fs 2971; hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

„Al Sig.r Errico Schmidt, per conto del prezzo di Quadri venduti. (ord.o N.o 448.) 200“ 5. Oktober 1806; „Al Sig.r Errico Schmidt, a conto de'Quadri venduti. Ord.o 550.) 150“ 12. November 1806; „Al Sig.r Schmidt per l'importo e Saldo dell'intiero prezzo de'Quadri venduti pelle R.e Galleria (N.o 657) 150.“ 13. Dezember 1806. Real Biblioteca del Palacio Madrid, ms. II-1603 (1806), Compte de la Maison du Roi, Exercise 1806, o. P.

„Zu den vollendeten Stücken, die Hr. Schmidt verfertigte, gehören einige Kabinettstücke, die der König Joseph Napoleon besitzt. Darunter war ein Johannes in der Wüste, Maria Magdalena, und eine Psyche, die den Amor beleuchtet.“ Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

Das Gemälde wurde gemeinsam mit **Kat. Nr. 76** vom Königshaus unter der Regierung Joseph Bonapartes für zusammen 500 Dukaten angekauft. Beide Bilder hingen zu dieser Zeit im Arbeitszimmer des Königs („gabinetto di lavoro“) im Palazzo Reale in Neapel. Im Rechnungsbuch *Compte de la maison du Roi* von 1806 werden unter dem 5. Oktober, 12. November und 13. Dezember 1806 Auszahlungen an Schmidt gelistet, die sich wahrscheinlich auf diese Gemälde beziehen.<sup>1876</sup>

**76**  
**Johannes in der Wüste**  
Vor 1806  
Öl auf Leinwand

*Real Biblioteca del Palacio Madrid, ms. II-1603 (1806), Compte de la Maison du Roi, Exercise 1806, o. S.; AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, apendice, fs 2971; Historienmaler Schmidt 1809, S. 97; Fiadino 2008, S. 129.*

„A don Giov. Pietro Bandini, incarico V.S. di restituire al sig. Enrico Schmidt il quadro grande rappresentante la Venere con un amorino e di ritenere nel gabinetto di S.M. li due piccoli quadri

---

<sup>1876</sup> Ohne den Wortlaut zu zitieren, verweist bereits Adele Fiadino auf diese Akte. Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133. – An dieser Stelle ist Javier García Sánchez, Real Biblioteca, Palacio Real, Madrid zu danken, der freundlicherweise die komplette Akte in digitalisierter Form zusendete.

acquistati dallo stesso Schmidt per S.M. rappresentanti un S. Giovanni e una Maddalena". 16. September 1806, in: AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, appendice, fs 2971; hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

„Al Sig. Thibaud tesoriere della Real Casa. Se gli ordina di pagare al sig. Enrico Schmidt ducati dugento in conto di 500 per prezzo di due quadri venduti a S.M. rappresentanti S. Giovanni ed una Maddalena". 5. Oktober 1806. AS NA, Archivio amministrativo di Casa Reale III inventario, maggiordomia maggiore, appendice, fs 2971; hier zit. nach Fiadino 2008, Anm. 16, S. 133.

„Al Sig.r Errico Schmidt, per conto del prezzo di Quadri venduti. (ord.o N.o 448.) 200" 5. Oktober 1806; „Al Sig.r Errico Schmidt, a conto de'Quadri venduti. Ord.o 550.) 150" 12. November 1806; „Al Sig.r Schmidt per l'importo e Saldo dell'intiero prezzo de'Quadri venduti pelle R.e Galleria (N.o 657) 150." 13. Dezember 1806. Real Biblioteca del Palacio Madrid, ms. II-1603 (1806), Compte de la Maison du Roi, Exercise 1806, o. S.

„Zu den vollendeten Stücken, die Hr. Schmidt verfertigte, gehören einige Kabinettstücke, die der König Joseph Napoleon besitzt. Darunter war ein Johannes in der Wüste, Maria Magdalena, und eine Psyche, die den Amor beleuchtet." Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

Das Gemälde wurde gemeinsam mit **Kat. Nr. 75** vom Königshaus unter der Regierung Josph Bonapartes für zusammen 500 Dukaten angekauft. Beide Bilder hingen zu dieser Zeit im Arbeitszimmer des Königs („gabinetto di lavoro") im Palazzo Reale in Neapel. Dort hat sie der anonyme Rezensent von 1809 gesehen, durch den die nähere Bezeichnung ‚Johannes in der Wüste' überliefert ist.<sup>1877</sup>

## 77

### Unbekanntes Thema

Wohl um 1807

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Emmerling 1936, S. 52; Lohmeyer 1951, S. 54; Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S.*

„Uebrigens ists Schade um das für den Groshertzog bestimmte Ge- / mälde, dass es durch den Transport und wahrscheinl. Durch nicht genug- / same Vorsicht beim Pakken so sehr gelitten hat, das es kaum zu pro- / duzieren ist." Abschrift eines Briefkonzeptes aus: Hausarchiv, Abtlg. VIII, Konv. 266, Fasz. 2: betr. Hofmaler Schmidt, jetzt Stadtarchiv, Darmstadt, hier zit. nach Lohmeyer 1951, S. 54; Karl Lohmeyer vermutet Schleiermacher als Verfasser des Schreibens.

Schmidt schickte das unbekannte Bild, das für den Großherzog Ludwig bestimmt war, gemeinsam mit anderen Gemälden – darunter das Porträt von Karl Philipp Moritz (1757–1793) (**Kat. Nr. 50**) – um 1807 von Neapel über Frankfurt nach Darmstadt. Jedoch war es so stark beschädigt, dass „es kaum zu pro- / duzieren" war. So berichtet die Hessen-Darmstädter Verwaltung über das angekommene Bild: „Uebrigens ists Schade um das für den Groshertzog bestimmte Ge- / mälde, dass es durch den Transport und wahrscheinl. durch nicht genug- / same Vorsicht beim Pakken so sehr gelitten hat".<sup>1878</sup>

<sup>1877</sup> Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

<sup>1878</sup> Siehe oben.

Das Beispiel dieser Sendung gibt zumindest einen Eindruck davon, dass es beim Transport durchaus zu Beschädigungen oder gar zu Verlusten kommen konnte, obwohl stets bruch sichere Holzkisten für die Gemälde angefertigt wurden. Auch der mit Schmidt bekannte Friedrich Müller berichtet über eine Gemäldesendung aus Rom an Kronprinz Ludwig von Bayern, die unter dem Transport litt: So schickte er Bilder von Raffael und Vasari nach München, die laut Kronprinz leicht beschädigt wurden.<sup>1879</sup> Um dem Verlust oder der Beschädigung entgegenzuwirken, konnten die Sendungen versichert werden, was unter anderem der Maler Johann Gottlieb Puhmann (1751–1826) überliefert.<sup>1880</sup>

## 78

### **Amor und Psyche**

Vor 1807

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

Provenienz: Ursprünglich Palazzo Reale Neapel, im Schreibkabinett des Königs.

AS NA, *Rechnungsanweisung am 25. Januar 1808 von Francesco Corelli, Ministero dell' Interno, II. Inventario, busta 4730*; *Historienmaler Schmidt 1809*, S. 97; Porzio 1999, S. 196; Scognamiglio 2008, Anm. 785, S. 261; Sattel Bernardini 2008, S. 58.

„79. Amore e Psiche. Smidt. 540.“ *Inventario Generale del Real Appartamento, ed abitazioni per gli Individui del Real Seguito in questo Real Palazzo, Napoli a 31 magg[io] 1808*, hier zit. nach Porzio 1999, S. 196.

„Zu den vollendeten Stücken, die Hr. Schmidt verfertigte, gehören einige Kabinettstücke, die der König Joseph Napoleon besitzt. Darunter war ein Johannes in der Wüste, Maria Magdalena, und eine Psyche, die den Amor beleuchtet.“ *Historienmaler Schmidt 1809*, S. 97.

Schmidts *Amor und Psyche* ist das vierte Gemälde, welches unter der Regierungszeit Joseph Bonapartes vom Königshaus angekauft wurde. Die Rechnungsanweisung von Francesco Corelli im Archivio di Stato zeigt auf, dass das Gemälde am 25. Januar 1808 von der königlichen Kasse für „cento luigi“<sup>1881</sup> erworben wurde. Ein von Simon Denis erstelltes Inventar, das auf den 12. September 1808 datiert ist, benennt unter der Inventarnummer 79 neben dem prominenten Platz im Schreibkabinett des Königs im Palazzo Reale auch den Wert des Gemäldes von „540“ Dukaten. Zu diesem Zeitpunkt hatte Joseph Bonaparte Neapel bereits verlassen und das Gemälde hing somit im Schreibkabinett von Murat. Das Gemälde ist im Kontext der 1799 datierten beschnittenen Zeichnung (**Kat. Nr. 132**) zu sehen.

Schmidt knüpft mit diesem Gemälde an ein „Epochethema“<sup>1882</sup> an, das vielfach im 18. Jahrhundert in den unterschiedlichsten künstlerischen Medien dargestellt wurde<sup>1883</sup>, „als man die Idee der ‚schönen Seele‘ kultivierte“.<sup>1884</sup>

---

<sup>1879</sup> Schlegel 1986, S. 103.

<sup>1880</sup> „Mein Bild ist nicht eher als den 25. April von hier [Rom] abgegangen und im Juni von Livorno. Hoffentlich sollte es diesen oder künftigen Monat ankommen. Da die Schifffahrt unsicher ist, sowohl wegen Schiffbruch als Korsaren, so hat mir sowohl der H. v. Reiffenstein als H. Hackert geraten, den Kasten in Livorno versichern zu lassen. Geht's verloren, so bezahlt mir die Assecuranz-Comp. zu Livorno. Ich habe das nicht auf der Frachtrechnung setzten lassen, sondern habe es hier bezahlt.“ Brief vom 2. September 1786, hier zit. nach Eckardt 1979, S. 211.

<sup>1881</sup> AS NA, *Rechnungsanweisung am 25. Januar 1808 von Francesco Corelli, Ministero dell' Interno, II. Inventario, busta 4730*.

<sup>1882</sup> AK Kauffmann 1998, S. 374.

79

### Liegende Venus

Vor 1809

Öl auf Leinwand

Ehemals Sammlung Marulli Neapel

*Historienmaler Schmidt 1809, S. 96f.*

„[...] dennoch haben wir auch die lebensgroßen Figuren von gedachtem Künstler vor Augen gehabt, in denen die strengste Kritik nichts auszusetzen hat. Von dieser Art ist z. B. eine liegende Venus, welche der Kavalier Marulli an sich gekauft hat, die selbst in einer römischen Ausstellung dem Künstler Ehre machen würde. Die Contours dieser Figur sind mit großer Kunst behandelt, und die Weichheit und Rundung der Formen, durch die Zauberei der Halbtinten und des Helldunkels hervorgebracht, sind sprechende Zeugnisse einer verstandenen und lange geübten Kunst. [...]“ *Historienmaler Schmidt 1809, S. 96f.*

80

### Der Tod einer Vestalin

Vor 1809

Öl auf Leinwand

Ca. 106 x 132 cm

Ehemals Sammlung von Giovan Andrea de Marinis; 1808/-09 bis (wohl 1822) im Palazzo Fondi in Neapel, 1824 im Casino dell’Infrascata aufbewahrt; Mitte des 19. Jahrhunderts wieder im Palazzo Fondi, Neapel.

*Historienmaler Schmidt 1809, S. 97; Inventar Marinis 1824, S. 155, Nr. 49; Inventar Marinis 1824-25, S. 203; Catalogo del Principe di Fondi, S. 331, Nr. 92; Fardella 2006, S.135.*

---

<sup>1883</sup> So beispielsweise von Angelika Kauffmann, *Amor und Psyche*, 1792, Öl auf Leinwand, 215,5 cm x 164,45 cm, Zürich, Kunsthhaus Zürich, Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 375, Kat. Nr. 219. – Eine Auflistung weiterer Darstellungen (auch Skulpturen) bei Maisak 1998, S. 89.

<sup>1884</sup> Maisak 1998, S. 89. – „Psyche, das zarte Mädchen mit den Schmetterlingsflügeln, ist ein Gleichnis der menschlichen Seele, die wie der Schmetterling durch Metamorphosen hindurchgehen muß, um die Unsterblichkeit zu erlangen. Apuleius formte in *Der goldene Esel. Metamorphosen* im zweiten nachchristlichen Jahrhundert die Fabel von der Liebe Amors und Psyches, von Verrat, Verlust, Nachstellungen der Venus und schweren Prüfungen bis zu einem glücklichen Ende, das die Liebenden im Himmel vereint. Die neoplatonische Mythendeutung sieht darin den dornenreichen Weg der menschlichen Seele zum göttlichen Guten und Schönen, an dessen Ende die Vereinigung mit der himmlischen Liebe steht. In Anlehnung an Winckelmanns Vorschlag, abstrakte Begriffe durch mythologische Bilder auszudrücken, deutete Karl Philipp Moritz in seiner in Rom entworfenen Götterlehre die mythologischen Erzählungen als eine ‚Sprache der Phantasie‘, zu deren schönsten Beispielen er Amor und Psyche zählte: ‚Die zartesten Begriffe von Tod und Leben sind dieser Dichtung eingewebt, welche gleichsam über die Schauer der Schattenwelt einen sanften Schleier deckt.‘“ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Frankfurt a. M. 1799, S. 291, Erstdruck Berlin 1791; Maisak 1998, S. 89. – Über die Verbreitung des Themas bemerkt Bettina Baumgärtel: „Es ist kein Wunder, dass im Zuge der Entdeckung der menschlichen Psyche und der Entwicklung einer ersten Wissenschaftskunde von der Seele auch Künstler und Künstlerinnen sich eingehend mit den Möglichkeiten der Darstellung nicht faßbarer psychischer Sphären auseinandersetzten. Dabei bot Apuleius’ *Der goldene Esel* nur den erzählerischen Rahmen für das Ringen um eine Verbildlichung der Seele. Die Entdeckung der Psyche im 18. Jahrhundert hat zwar zahlreiche Bilder einer scheinbar im Mythologischen verhafteten Figur hervorgerufen, zugleich wurde aber die Personifikation zunehmend als schwierig und unzureichend empfunden.“ AK Kauffmann 1998, S. 374.



„[...] Noch verdient genannt zu werden eine Vestale, die bei der Nachtlampe verhungert. Ein Brod, eine Vase als Trinkgeschirr, und ein Oelkrug, stehen neben ihr (man erinnere sich des harten Gesetztes, dem die Vestalinnen unterworfen waren, die das Gelübde der Keuschheit verletzten). Dieses sprechende Bild befindet sich in dem Palast des Duca Garzano. [...]“ Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

„49) La morte di una Vestale, figura intera, di palmi quattro per cinque a traverso: tela con cornice intagliata: autore Errico Smit; per ducati trecento = 300.“ Inventar de Marinis 1824, S. 155.

„Errico Smit, La morte di una Vestale, sopra tela“. Inventar Marinis 1824-25, S. 203.

„Stanza di Compagnia [...] 92 9 Smith Vestale Sepolta viva“. Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.

Das Gemälde befand sich vor 1809 bereits in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis, Marchese di Genzano, wo es der anonyme Rezensent über den *Historienmaler Schmidt* im Palazzo Genzano sah (dort leicht verballhornt „in dem Palast des Duca Garzano“)<sup>1885</sup>. Im Inventar aus dem Todesjahr von Giovan Andrea de Marinis ist der Aufbewahrungsort 1824 im Casino dell'Infrascata angegeben sowie der Erwerbungspreis von 300 Dukaten.<sup>1886</sup> Kurz zuvor war das Gemälde wohl hierin überführt worden, da sich die Villa Infrascata erst ab 1822 im Bau befand.<sup>1887</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts findet sich das Bild wieder im Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) in der „Stanza di Compagnia“, bei den Erben Giovan Andreas, des Principe di Fondis und seiner Frau. Der anonyme Rezensent beschreibt das Thema: eine „Vestale, die bei der Nachtlampe verhungert. Ein Brod, eine Vase als Trinkgeschirr, und ein Oelkrug, stehen neben ihr (man erinnere sich des harten Gesetztes, dem die Vestalinnen unterworfen waren, die das Gelübde der Keuschheit verletzten).“ Im Inventar von 1824 hingegen ist das Thema allgemein mit dem Tod einer Vestalin („morte di una Vestalin“) aufgenommen, welches im Inventar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Bezeichnung der lebendig begrabenen Vestalin („Vestale Sepolta viva“) nochmals präzisiert wird.

Im antiken Rom kam den Vestalinnen, den Priesterinnen der Göttin Vesta, eine besondere Stellung zu, die dazu führte, dass sie nahezu wie heilige Frauengestalten verehrt wurden. Sie waren für das brennende Feuer zuständig, „das die Kontinuität der römischen Herrschaft symbolisierte“<sup>1888</sup>, hatten ebenso den Tempel der Göttin Vesta auf dem Forum Romanum zu bewachen und mussten hierfür während ihrer „Amtszeit“ das Keuschheitsgelübde ablegen.<sup>1889</sup> Wurde dieses Gelübde gebrochen, so kam das Bestrafungsverfahren des Lebendig-begraben-Werdens an der Porta Collina zum Einsatz.<sup>1890</sup> Bis zur Französischen Revolution konzentrierte sich die Ikonografie des Vestalinnen-Themas meist auf Darstellungen „en vestale“. Parallel hierzu finden sich insbesondere in der französischen Malerei seit den 1770er Jahren Darstellungen, die das Thema der Bestrafung, das Begrabenwerden bei lebendigem Leib, demonstrieren. Gerade das Begräbnis dieser von Plutarch beschriebenen schauerlichen Art wurde mit dem Begriff des Sublimen, des Schreckens und Mitleids in Verbindung gebracht<sup>1891</sup> und konnte so

---

<sup>1885</sup> Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.

<sup>1886</sup> Inventar de Marinis 1824, S. 155.

<sup>1887</sup> Fardella 2006, S. 127; Manieri Elia 1991, S. 314, 16.

<sup>1888</sup> Kowalewski 2002, S. 328.

<sup>1889</sup> Im Alter von 6 bis 10 Jahren begannen die auserwählten Mädchen ihre Amtszeit, die 30 Jahre anhielt. Siehe ausführlich zur Figur der Vesta in der bildenden Kunst von der Renaissance bis zum Klassizismus: Schalles 2003.

<sup>1890</sup> Schalles 2003, Bd. 1, S. 1-3.

<sup>1891</sup> Der Begräbnisort wird als kleiner unterirdischer Raum beschrieben, „in den man von oben hinabsteigen kann. In ihm befindet sich eine Liege mit Decken, eine brennende Lampe und geringe Mengen der notwendigen Lebensmittel wie Brot, Wasser in einem Gefäß, Milch, Öl da man sich dagegen verwahren will, eine für den höchsten Gottesdienst geweihte Person durch Hunger getötet zu haben.“ Plutarch, Numa 10, 8-13, hier zit. nach Schalles 2003, Bd. 1, S. 214.

zu einem ureigenen klassizistischen Thema werden. In diesem Kontext steht auch Schmidts Gemälde. Auch der neapolitanische Maler Petro Saja (1779–1833), Schüler Tischbeins an der neapolitanischen Akademie (zwischen 1789–99), hat sich 1803 des Themas (**Abb. 71**) angenommen, das womöglich auch Schmidt zu seiner Fassung anregte. Wie populär das Thema war, zeigt auch die Tatsache, dass am 8. September 1811 die Oper „La Vestale“ von Gaspard Spontini (1774–1851) in Neapel uraufgeführt wurde.<sup>1892</sup>

## 81

### **Porträt von Frederick Degen, Konsul der Vereinigten Staaten von Amerika**

Vor 1809

Öl auf Leinwand

Ehemals Sammlung Frederick Degen, Neapel

*Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.*

„[...] Als Porträtmaler war Hr. Schmidt schon in Rom bekannt und berühmt, und eines seiner neusten Porträte des amerikanischen Konsuls Degen darf sicher neben die vorzüglichsten neuern in dieser Gattung der Malerei gestellt werden. [...]“ *Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.*

## 82

### **Familienbild des Generals Didou**

Vor 1809

Öl auf Leinwand

Ehemals Besitz General Didou, Neapel

*Historienmaler Schmidt 1809, S. 97; Simon 1925, S. 354.*

„[...] Besonders glücklich ist Hr. Schmidt von jeher in der gefälligen Zusammensetzung von Familien- oder Konversationsstücken gewesen, und sein neuestes Familienbild, das allgemeinen Beifall eingeerntet hat, war das des Generals Didou, General der reitenden Artillerie. Mit einem äusserst kindlichen Gesichte, tritt ein Knabe, der Sohn des Generals, zu der Mutter das Schwert des Vaters emporhebend. Des Vaters ausdrucksvolles Gesicht gehört der häuslichen Szene, während eine reizende Umgebung eines Landhauses an Italien erinnert, und die Ferne die Festung Gaeta zeigt, an deren Belagerung der General Antheil hatte. – Auch dieses Bild hat eine sehr elegante und glückliche Vollendung, selbst in den geringsten Nebensachen, und die scharfe Bestimmtheit in einigen Theilen des Beiwerks, neben einer geistvollen Vernachlässigung dessen, was freier behandelt sein will, zeigt von eben so vielem Geschmack, als beides von Geschicklichkeit zeigt. [...]“ *Historienmaler Schmidt 1809, S. 97.*

„[...] ein Nachklang des Klassizismus Davidscher Observanz bei deutschen Künstlern ist es, wenn wir von einem von dem Darmstädter Schmidt, in Rom [sic!] entstandenen (1809) Familiengemälde des Generals Didou lesen: Der Sohn tritt zur Mutter, das Schwert des Vaters emporhebend; in der Ferne die Festung Gaeta, an deren Belagerung der General Anteil hatte. Für dieses Pathetisch-Heroische im Bildnis fehlten bei uns Vorbedingungen, die Persönlichkeiten des Malers so gut wie der Modelle.“ *Simon 1925, S. 354.*

---

<sup>1892</sup> Schalles 2003, Bd. 1, S. 214f. und Anm. 1279, S. 215. – Die Oper findet allerdings zu einem guten Ende, denn trotz der Verletzung des Keuschheitsgelübdes rettet eine ‚Gotteserscheinung‘ das Leben der Vestalin und sie darf sogar ihren Geliebten heiraten. Ebd. S. 214.

**83**

**Unbekanntes Porträt**

Vor 1809

Wohl Öl auf Leinwand

*Irollo 2001, S. 59; Fardella 2006, S.135, Anm. 57; Scognamiglio 2008, S. 120.*

Das Gemälde wurde von Schmidt gemeinsam mit den **Kat. Nrn. 84-86** auf der Ausstellung der Scuola delle Arti del Disegno 1809 in der Sektion der „Professori non impiegati nelle Reali Scuole“ ausgestellt.<sup>1893</sup> Hierbei reichte er zwei Gemälde aus der Gattung Porträt und zwei mythologische Gemälde ein.

**84**

**Familienporträt Schmidt**

Vor 1809

Wohl Öl auf Leinwand

*Irollo 2001, S. 59; Fardella 2006, S.135, Anm. 57; Scognamiglio 2008, S. 120.*

Siehe unter den **Kat. Nrn. 83, 85, 86**.

„und quadro, rappte [te hochgestellt] la famiglia del Professore“

Das ebenfalls auf der Ausstellung von 1809 gezeigte Gemälde ist bisher das einzig erwähnte Familienbildnis von Schmidt.

**85**

**Baccante und Satyr**

Vor 1809

Wohl Öl auf Leinwand

Das Gemälde war vermutlich ein Pendant zu **Kat. Nr. 86**.

*Irollo 2001, S. 59; Fardella 2006, S.135, Anm. 57; Scognamiglio 2008, S. 120.*

Siehe unter den **Kat. Nrn. 83, 84, 86**

**86**

**Baccante und Satyr**

Vor 1809

wohl Öl auf Leinwand

Das Gemälde war vermutlich ein Pendant zu **Kat. Nr. 85**.

---

<sup>1893</sup> Fardella 2006, S.135, Anm. 57

*Irollo 2001, S. 59; Fardella 2006, S.135, Anm. 57; Scognamiglio 2008, S. 120.*

Siehe unter den **Kat. Nrn. 83-86**

**87**

**Porträt Joachim Murat (1767–1815)**

Um 1809/10

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

Bemerkung: Angefertigt im Auftrag von Joachim Murat; Kopie nach Jean-Baptiste Gros (ehemals in der Casa Reale von Portici, nicht nachweisbar) mit veränderter Uniform (franz. Uniform des Prince de Français).

*AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363.*

*Unpubliziert*

Im Schreiben der Regierung vom 27. September 1809, Portici heißt es: „*Si prega di accordare al Pittore / Sig.e Schmith il permesso di copiare / un Ritratto del Re, ed una della Regina, un / si ritrovano nei Reale appartamenti.*“ AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363.

**88**

**Porträt Caroline Murat (1782–1839)**

Um 1809/10

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

Bemerkung: Angefertigt im Auftrag von Joachim Murat; Kopie nach Jean-Baptiste Gros (ehemals in der Casa Reale von Portici, nicht nachweisbar).

*AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363.*

*Unpubliziert*

Im Schreiben der Regierung vom 27. September 1809, Portici heißt es: „*Si prega di accordare al Pittore / Sig.e Schmith il permesso di copiare / un Ritratto del Re, ed una della Regina, un / si ritrovano nei Reale appartamenti.*“ AS NA, Ministero degli Affari Esteri, Casa Reale, busta 5661, fasc. 363.

**89**

**Sapphos Todessprung vom Leukadischen Felsen**

1811

Öl auf Leinwand

75 x 100 cm

*Notizen aus Neapel 1811, S. 1400; Guarini 1812, S. 160; Rossini 1985, S. 207; Greco 1996, S. 160; Scognamiglio 2007, S. 13-16; Scognamiglio 2008, S. 121, S. 216; Sattel Bernardini 2008, S. 60f.*

„[...] Seit einigen Tagen bewundern die Liebhaber der Malerei ein neues Werk des neapolitanischen Malers Schmidt. Es stellt die Sappho vor im Augenblicke, wo sie sich ins Meer stürzt. Der Künstler hat sich bereits einen bedeutenden Namen erworben.“ *Notizen aus Neapel 1811, S. 1400.*

„Seit einigen Tagen haben die Freunde der Schönen Künste Gelegenheit ein neues gelungenes Werk des Herrn Smit, des berühmten und gelehrten neapolitanischen Malers, zu betrachten. Gegenstand der Komposition ist Sappho. Die Leinwand mißt circa drei palmi die Höhe und vier die Breite. Die junge Lesbierin ist dabei sich ins Meer zu stürzen, ihr Körper hat bereits das Gleichgewicht verloren: sie berührt den leukadischen Felsen gerade noch mit der äußeren Spitze ihres Fußes, mit welcher sie sich zum stärkeren federnden Schwung abstößt. Einem tausendmal bearbeiteten Sujet Neuheit zu verleihen, war nicht leicht; Herr Smit hat sich daran versucht. Ob ihm das gelungen ist, wüssten wir jedoch nicht zu behaupten. Sappho stürzt sich nämlich hinterrücks vom Felsen. Zwar eine treffliche Idee, hätte nur die Kritik nichts daran auszusetzen: Daß dieses Sichweigern in den Abgrund zu blicken, der sie verschlingen wird, von einem Mangel an Seelenstärke des Mädchens von Lesbos zeuge, ohne welches Großes weder zu erleiden noch durchzuführen sei.

Die Szene spielt sich ab bei stürmischem Wetter und aufgewühltem Meer. Eine ferne Küste und der Venustempel nicht weit vom Felsen erhellen auf wohlthuende Weise die generell vorherrschende düstere bräunliche Tönung ohne die harmonische Einheit zu stören. Ein mit seinem Licht die düstere Zone des Sturms durchbrechender Blitzstrahl soll den dramatischen Moment des Sprungs in den Tod noch erhöhen. Von einem Schleier halb zugedeckt liegt die Leier verlassen auf einem Stein.

Die Gesichtszüge der verzweifelten Dichterin hätten nicht lebendiger und ausdrucksvoller gezeichnet werden können. Mantel, Kleid und die Haare sind bereits durch den Sturz in Gegenrichtung des Sturms bewegt, wodurch sie noch stärker flatternd erscheinen. Ihre Hände – von äußerster Schönheit wie alle übrigen hervorragend gezeichneten Körperteile – sind konvulsivisch bewegt. Die Augen sprechen das aus, was mit Worten auszudrücken unmöglich ist. Der Kunst ist es gelungen die Natur zu veredeln ohne dabei das Geschichtsbild zu verfälschen, welches uns die unglücklich in Phaon Verliebte als wenig anziehend überliefert.

Der Kopf ist in perspektivischer Verkürzung wiedergegeben und von unten beleuchtet; er weist an den gewöhnlich im Licht liegenden Stellen Schatten auf, und da die horizontalen Partien größer erscheinen und die vertikalen verringert, wird das Auge getäuscht, was in des Künstlers Absicht lag. Das Kolorit ist lebhaft, die Zeichnung präzise ... Warum aber ist der Mantel rot? Welche Farbe hätte er andererseits haben sollen? Es gibt nun einmal Syrtis, die jedes Schiff zum Zerschellen bringen können.“ *Monitore delle due Sicilie, 8. August 1811, Nr. 162 übersetzt und publiziert von Sattel Bernardini 2008, S. 61 (auszugsweise im Original zit. von Scognamiglio 2007).*

Einleitung der Redaktion am 12. September 1811 für den publizierten Brief von Schmidt. „Dopo aver veduto riprodotto il nostro articolo in quasi tutti i giornali d'Italia, di Francia, di Germania, ieri ci fu diretta una lettera colla quale il Signor Schmidt ha creduto dover rispondere alle poche critiche che l'articolo istesso contiene, tra molte lodi della di lui opera. Qualunque sia la lettera direttaci, noi pubblichiamo nella sua originalità, onde rendere un nuovo omaggio a' talenti ed al merito dell'autore del Salto di Leucade, e convincere nel tempo istesso es esso es il pubblico intero che i nostri guidizi, egualmente imparziali nella lode e nel biasimo, non han per iscopo che o di animare i talenti nascenti o di render giustizia al genio ed al merito, e non potendo istruire di dare al pubblico occasioni almeno d'intrattenersi frequentemente di oggetti d'arti o di scienza.“ *Monitore delle Due Sicilie, 12. September 1811, Nr. 192, zit. nach Scognamiglio 2007, S. 14.*

„[...] E però la dolente fanciulla, agitata da quello stimolo irritante, qual giumenta punta dall'aculeo dell'ape, rivolse gli omeri al mare, gittò in capo il manto, strinse le palpebre, e sospirando si abbanonò

per l'indietro a capitombolo.[...] Il Sagace espositore de' casi della sventurata Saffo, benché abbia avuto il tempo di dispor l'animo del lettore conducendolo per la traccia di tutta l'oro serie crudele; pur nella descrizione dell'estremo salto ha riprodotto, concentrato tutto in un punto, il tumulto de' vari affetti, Quanto meno poteva dispensarsene l'artista che in un sol punto di tempo è costretto a rappresentarli? E come poteva più fortemente esprimerne il conflitto che con quella mossa assolutamente contraria alla mossa diretta che nasce da una fredda o da una cieca determinazione, ambedue egualmente poco patetiche? [...] Mi si domanda perché fare il manto rosso? Purpurea era la gonna di Stratonica quando nell'orrendo speco degli incantesimi accolse Saffo che era venuta a prenderne l'oracolo fatale: purpureo doveva pur essere il manto di Saffo per poter reggere alla tinta generale della mia opera, poco meno forte di quella d'uno speco." *Monitore delle Due Sicilie*, 12 September 1811, Nr. 192, hier auszugsweise zit. nach Scognamiglio 2007, S.15f.

„Saffo che si getta dalla rupe leucade per l'amor di Faone. Una figura sola, ma molta vita, gran difficoltà nella mossa, perfetto disegno ed ottimo colorito sono i pregi di quest'unica figura. La tempesta è ben espressa, ed il tetro del paese n'accresce l'effetto; ma dopo ciò si trova che il quadro è un'imitazione d'un'opera di Peguignon che sta presso il Marchese di Gensano.“ Guarini 1812, S. 160.

Das Gemälde wurde 1811 in Schmidts neapolitanischem Atelier ausgestellt und ausführlich im *Monitore delle Due Sicilie* besprochen. Auf die Kritik antwortet Schmidt selbst mit einem Leserbrief, der ebenfalls im *Monitore delle Due Sicilie* publiziert wurde. 1812 reichte er es nochmals für die Akademieausstellung gemeinsam mit den **Kat. Nrn. 91, 92, 93, 94** ein. Guarini hält das Gemälde für eine „imitazione d'un'opera di Peguignon che sta presso il Marchese di Gensano“ und bemerkt: „gran difficoltà ed ottimo colorito [...]“. La tempesta è ben espressa, ed il tetro del paese n'accresce l'effetto".<sup>1894</sup> Guarini 1812, S. 160.

## 90

### Kapitulation von Capri

Um 1811/12

Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, serie Inventari, busta Nr. 2; Grossi 1821, S. XXVIII; D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 259f.; AK Casa di Re 2004, S. 303f.; Scognamiglio 2008, S. 215.

„[...] per fissare nell'Appartamento di Napoli di S.M. la Regina il quadro del pittore Schmidt rappresentante la capitolazione di Capri ad oggetto di poterlo esaminare S.M. prima che si dipinga a fresco nel Palazzo di Caserta [...]“. AS NA, Casa Reale Amministrativa, III Inventario, serie inventari, busta Nr. 2, hier zit. nach D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 459f. – Auch in: AK Casa di Re 2004, S. 303f.; Scognamiglio 2008, S. 215

Bei dem Gemälde handelt es sich vermutlich um die kleinere Fassung der *Kapitulation von Capri*, mit der Schmidt den Auftrag für das Fresko (**Kat. Nr. 95**) im Alexandersaal im Königsschloss von Caserta erhielt.<sup>1895</sup> Die kleine Leinwandfassung hing im November 1812 im Musiksalon des Palazzo Reale in

<sup>1894</sup> Guarini 1812, S. 160.

<sup>1895</sup> Vermutung auch bei Scognamiglio 2008, S. 215.

Neapel.<sup>1896</sup> Zu vermuten ist zudem, dass es sich hierbei um ein Pendant des Gemäldes *Joachim Murat befiehlt die Einnahme von Capri* (**Kat. Nr. 26**), das 1811 entstanden ist, handeln könnte.

## 91

### Vesuvausbruch

Um 1811/12

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Guarini 1812, S. 160; Ortolani 1970, S. 131; Milano 1991, S. 1013f.; Greco 1996, S. 160; Rinaldi 2001, S. 245; Scognamiglio 2008, S. 121; Sattel Bernardini 2008, S. 60.*

„Due quadri rappresentanti due eruzioni del Vesuvio. Sono due quadri che dimostrano aver voluto l'autore lasciare le sue belle idee ed il suo stile eccellente per dedicarsi ad opere d'altro genere.“ *Guarini 1812, S. 160.*

„Hr. Eberhard wird ersucht auf folgende Artikel nicht zu vergessen: [...] 3. Höchstdemselben [dem Kronprinzen Ludwig] auch von dem Vesuvgemälde des Malers Schmidts zu sprechen [...]“ Briefbeilage von Franz Joseph Mehlem aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 24. Dezember 1811, hier zit. nach *Arnold 1964, S. 119.*

Das Gemälde wurde gemeinsam mit den **Kat. Nrn. 90, 92-94** auf der Akademieausstellung von 1812 in Neapel ausgestellt. Es handelt sich hierbei vermutlich um das Pendant zu **Kat. Nr. 92**. Vielleicht ist eines dieser Gemälde dasjenige, welches Konrad Eberhard dem Kronprinzen Ludwig zum Ankauf vorschlagen sollte. Da dieses jedoch allgemein als „Vesuvgemälde des Malers Schmidt“<sup>1897</sup> bezeichnet ist, könnte es sich jedoch auch um ein anderes Gemälde handeln.

Siehe hierzu auch unter der **Kat. Nr. 121** der *Vesuvausbruch bei Nacht und Mondschein*.

## 92

### Vesuvausbruch

Um 1811/12

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Guarini 1812, S. 160; Ortolani 1970, S. 131; Milano 1991, S. 1013-1014; Greco 1996, S. 160; Rinaldi 2001, S. 245; Scognamiglio 2008, S. 121; Sattel Bernardini 2008, S. 60.*

„Due quadri rappresentanti due eruzioni del Vesuvio. Sono due quadri che dimostrano aver voluto l'autore lasciare le sue belle idee ed il suo stile eccellente per dedicarsi ad opere d'altro genere.“ *Guarini 1812, S. 160.*

---

<sup>1896</sup> AK Casa di Re 2004, S. 303f.

<sup>1897</sup> Briefbeilage von Franz Joseph Mehlem aus Neapel an Konrad Eberhard in Rom am 24. Dezember 1811, hier zit. nach *Arnold 1964, S. 119.*

Das Gemälde wurde gemeinsam mit den **Kat. Nrn. 90, 91, 93, 94** auf der Akademieausstellung von 1812 in Neapel ausgestellt. Siehe hierzu auch unter der **Kat. Nr. 74** der *Vesuvausbruch bei Nacht und Mondschein*.

### 93

#### **Unbekanntes Porträt**

Um 1811/12

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Guarini 1812, S. 160; Ortolani 1970, S. 131; Scognamiglio 2008, S. 121.*

„Ritratto. Facilità nel pennello, armonia ne`colori e finito nel lavoro sono i pregi di quest'opera. Chi conosce l'originale dice che il ritratto abbia ancora verità di colorito e perfetta somiglianza col medesimo.” Guarini 1812, S. 160

Das Gemälde wurde gemeinsam mit den **Kat. Nrn. 90-92, 94** auf der Akademieausstellung von 1812 in Neapel ausgestellt. Bei Ortolani handelt es sich noch um ein Gemälde mit unbekanntem Thema. Erst Ornella Scognamiglio identifiziert mit Hilfe von Guarini das Gemälde als unbekanntes Porträt.

### 94

#### **Sappho in der Grotte der Zauberin**

Um 1811/12

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Guarini 1812, S. 160; Ortolani 1970, S. 131; Scognamiglio 2008, S. 121.*

„Saffo nella grotta della maga. Questo quadro riunisce tutte circostanza che riguardano la poetessa greca e la maga. Le figure sono in atteggiamenti naturali, ed hanno l'espressione che richiede il soggetto. Il disegno è accurato, ed il lume di notte fa un buon effetto.” Guarini 1812, S. 160.

Das Gemälde wurde gemeinsam mit den **Kat. Nrn. 90-93** auf der Akademieausstellung von 1812 in Neapel ausgestellt. Bei Ortolani handelt es sich noch um ein Gemälde mit unbekanntem Thema. Erst Ornella Scognamiglio identifiziert mit Hilfe von Guarini das Thema.

### 95

#### **Die Kapitulation von Capri – La Presa di Capri**

Um 1814

Fresko, zerstört

Maße unbekannt

Provenienz: Im Auftrag von Joachim Murat, König von Neapel. Fresko im Alexandersaal des Königspalastes der Reggia di Caserta. Wurde im Auftrag von König Ferdinand IV. von Neapel abgeschlagen und ersetzt, da auf dem Bild eine Szene aus dem Leben seines Widersachers Murat dargestellt war. Ehemals Alexandersaal des Palazzo Reale, Caserta.



ASNA, *Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico*, fasc. 109; AS NA, *Casa Reale Amministrativa*, III Inventario, serie inventari, busta Nr. 2; AS CE, *Serie Dispacci e Relazioni*, v. 1759, fasc. 104, fasc. 135; AS CE Serie Misure e Lavori, v. 3228, fasc. 39; Grossi 1821, S. XXVIII; Borzelli 1901, S. 55; Chierici 1937, S. 48; Karg 1969, 1. Spalte; Ortolani 1970, S. 131; Karg 1981, S. 6; Karg 1984, S. 109, 113; Caserta, Salone 1989, S. 16; Frizzi 1989, S. 9; Milano 1991, S. 1013f.; Martorelli 1991, S. 470; Martucci 1993, Anm. 11, S. 76; Abita 1995, S. 111; Greco 1996, S. 160; Picone Petrusa 1996, S. 30; Martorelli 1997, S. 417; AK *Civiltà dell'Ottocento* 1997, S. 433; Caserta 1999, S. 2; Confalone 2001, S. 34; Rinaldi 2001, S. 245; Fardella 2002, S. 115; D'Arbitrio/Ziviello 2003, S. 287, Anm. 2, S. 459f.; Scognamiglio 2004, S. 174f.; AK *Casa di Re* 2004, S. 303f.; Bensi 2005, S. 43, Anm. 6, S. 46; Fardella 2006, S. 136; Scognamiglio 2008, S. 215; Sattel Bernardini 2008, S. 62; Abbate 2009, S. 237; Irollo 2010, S. 37.

Brief von Schmidt an Macedonio am 5. Februar 1812: „A Sua Eccellenza Il Consigliere di Stato Intendente della Casa del Re Sigonore Enrico Schmidt espone a V.E. che sulla proposizione dell'Architetto Nicolini, promis'egli il suo travaglio, per la formazione di un quadro a fresco su di una parete laterale della Sala di Alessandro nel real Palazzo di Caserta, il cui soggetto era il Trionfo di Marte. L'invenzione doveva essere dell'esponente ma il resto doveva corrispondere quadro della Battaglia di Abukir, da dipingersi nella parete opposta.

Ora però ha esso trasentito che per un cambiamento del piano, so voglia piuttosto far eseguire il Trinofio di Marte nella volta della Sala. Lochè sarebbe un travaglio assai duro e penoso per l'esponente, daché La di Lui salute ed età non lo comporta. L'esponente perciò facendo osservare alla E.V. che persistendo nella nuova Idea, egli non può accettare l'onorevole incarico, a cui andava a prestarsi, e che il quadro fosso molto meglio immaginato sulla parete laterale i corrispondenza dell'altro progettato. La prega disporre che venga eseguito secondo il primo progetto proposto dal Niccoloni. Erico Schmidt, Napoli 5 febbraio 1812". ASNA, *Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico*, fasc. 109, vol 1031, zit. nach Fiadino 2008, S. S. 137

„Sire, il pittore Schmidt, che si era compromesso dipingere a fresco in un Salone del Grande Appartamento di Caserta, coll'annessa memoria mi fa conoscere ch'egli non può ciò eseguire poicché la vista e la sua età non gli permettono travagliare in tale modo. Al contrario egli crede non poter ritenere la sua fantasia il dipingere una copia di un altro Quadro, come le avevo proposto assumendo il travaglio di uno de' due Quadri laterali del Salone D'Alessandro. Per non perdere l'utilità de' sommi talenti di un tanto Pittore, se Vostra Maestà lo giudica opportuno, potrebbe incaricarsi di dipingere nel detto salone di sua fantasia la Presa di Capri, che formerebbe il Quadro compagno alla Battaglia di Abukir che dipingerà il Sig. Camarani. È vero che V.M. ha dato commissione in Parigi di un tale Quadro che verrà situato nella Sala del Parlamento, ma a mio credere oltre d'esser meglio che una tale gloria sia in più maniera rappresentata, potrebbe il sig. Schmidt meglio riuscire nella composizione avendo sotto gli occhi il luogo, le persone e più accurati rapporti di una sì difficile impresa." Brief von Macedonio an Murat im Februar 1812. AS NA, *Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico*, fasc. 109, II, inc. 20, hier zit. nach Scognamiglio 2008, Anm. 748, S. 258.

„[...] per fissare nell'Appartamento di Napoli di S.M. la Regina il quadro del pittore Schmidt rappresentante la capitolazione di Capri ad ogetto di poterlo esaminare S.M. prima che si dipinga a fresco nel Palazzo di Caserta [...]". AS NA, *Casa Reale Amministrativa*, III Inventario, serie inventari, busta Nr. 2, hier zit. nach D'Arbitrio/Ziviello 2003, Anm. 2, S. 459f. – Auch in: AK *Casa di Re* 2004, S. 303f.; Scognamiglio 2008, S. 215.

„Sire, Il Ministro dell'Interno mi fa'concosere, che è mente di Vostra Maestà che il Pittore Rodolfo Zhurlandt raccomandato da Cavaliere Canova venga impiegato nei nuovi lavori, che si fanno nel Real

Palazzo di Caserta. Ho quindi l'onore di far presente a Vostra Maestà, che tutti i lavori di Pittura del Palazzo suddetto si trovano già assegnati con sovrana approvazione a diversi Professori, che li stanno eseguendo, e non manca altro, che il quadro da dipingersi nel Salone di Vostra Maestà nel muro opposto a quello ove il Sig. Schmidt sta dipingendo la Capitolazione di Capri. [...]” Macedonio al Re, 19. giu. 1813, ASNA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 108, f. lo 1026, hier zit. nach Fiadino 2008.

„Al pittore Sig. Erico Schmidt, Avendo dato conto al Re, che voi vi state occupando di dipingere ad olio sopra tela il quadro rappresentante la capitolazione di Capri per sostituirsi al quadro da voi dipinto a secco nel Real Palazzo di Caserta esprimente lo stesso soggetto, ha la M.S. dichiarato di non voler tale quadro. V'invito quindi a sospendere un tal lavoro, giacché non dovendo il medesimo servire per la Real Casa, rimarrebbe di vostro costo” minuta del Macedonio 28. Oktober 1814, ASNA, Cassa di Ammortizzazione e Demanio Pubblico, fasc. 146, f. 55, hier zit. nach Fiadino 2008.

„Schmidt sta eseguendo un affresco die fronte al camino, raffigurante *La capitolazione di Capri*, con tutti i ritratti presi al vero; ma l'opera non riuscirà bene e al ritorno die Ferdinando, nel 1815, si disporrà di ‚biancheggiarla‘.” Abita 1995, S. 111.

Siehe ausführlich unter dem Kapitel: A III 3. Tätigkeiten während der Franzosenherrschaft

## 96

### **Besuch der Kranken auf den Schiffen**

#### **(König Joachim besucht die Kranken auf den Schiffen)**

Vor 1815

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

*Grossi 1821, S. XXVIII; Sattel Bernardini 2008, S. 62.*

Das Gemälde bezieht sich wahrscheinlich auf den Besuch Murats bei den Kranken auf den Schiffen, der in den Kontext des historischen Ereignisses der Einnahme von Capri einzuordnen ist.

## 97

### **Die Jünger zu Emaus**

Vor 1815

Wohl Öl auf Leinwand

Maße unbekannt

Bemerkung: Hing 1815 in der Hessen-Darmstädter Gemäldegalerie.

*Pauli 1815, S. 90.*

## 98

### **Landschaft mit Figuren**

Vor 1817

Wohl Öl auf Leinwand

10,8 auf 2,4 1/2 palmi napoletani (ca. 286 x 64 (?) cm)

Provenienz: Ursprünglich Palazzo Reale, Neapel (im großen Salon, „*dopo l'Alcova*“).

*Inventar 1817; Porzio 1999, S. 191; Sattel Bernardini 2008, S. 64, 68, Anm. 54.*

**99**

**Christus heilt den Jüngling von Nain**

Vor 1820

Öl auf Leinwand

2 Fuß 1 Zoll x 3 Fuß<sup>1898</sup>

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; Großherzogliche Gemäldesammlung Darmstadt.

Bemerkung: 12 Personen dargestellt; womöglich Pendant zu *Die Erweckung von Jairi Töchterlein* (**Kat. Nr. 65, 159**).

*Müller 1820, S. 28, Nr. 108; Pauli 1821, S. 121; Wagner 1839, S. 173; Seeger 1843, S. 11, Nr. 50; Parthey 1864, S. 514.*

**100**

**Auffindung des Mosesknaben (?)**

1800-21

Öl auf Leinwand

Ca. 53 x 66 cm

*Inventar Marinis 1824, S. 146, Nr. 132; Inventar Marnis 1824-25, S. 199; Fardella 2006, S. 135.*

„132, [...] Donna sotto cespugli d'alberi che indica un bambino a terra a tre guerrieri; [...] figure intere di palmi due per due e mezzo per alto; tela con cornice liscia; autore Errico Smit, per dukati centoventi = 120.“ *Inventar Marinis 1824, S. 146, Nr. 132.*

„Enrico Smit, Donna sotto cespugli d'alberi che indica un bambino a terra a tre guerrieri; sopra tela“. *Inventar Marnis 1824-25, S. 199.*

Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um ein Pendant zu **Kat. Nr. 101**, da die Gemälde im Inventar zusammen gelistet sind. Das Gemälde befand sich in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis und wurde gemeinsam mit **Kat. Nr. 101** für 120 Dukaten angekauft. 1824 hing es in der „Prima anticamera dopo la Galleria, secondo dopo la sala a sinistra“ im Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) in Neapel. Schon Paola Fardella hat vermutet, dass es sich um Pendants der Darstellung der Auffindung des Mosesknaben handeln könnte.<sup>1899</sup>

**101**

**Auffindung des Mosesknaben (?)**

1800-21

<sup>1898</sup> Maßangabe von Parthey 1864, S. 514. – Seeger hingegen gibt 2 Fuß 7 Zoll x 3 Fuß 8 Zoll an. Seeger 1843, S. 11.

<sup>1899</sup> Fardella 2006, S. 135.

Öl auf Leinwand  
Ca. 53 x 66 cm

*Inventar Marinis 1824, S. 146, Nr. 133; Fardella 2006, S.135.*

„133) [...] ed altri tre guerrieri che additano un naviglio da lontano compariere, figure intiere di palmi due per due e mezzo per alto; tela con cornice liscia; autore Errico Smit, per dukati centoventi = 120.”

Das Gemälde befand sich in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis und wurde gemeinsam mit **Kat. Nr. 100** für 120 Dukaten angekauft. 1824 befand sich das Gemälde in der „Prima anticamera dopo la Galleria, secondo dopo la sala a sinistra” im Palazzo de Marini in Neapel.

## 102

### **Römische Soldaten, die sich von einer langen Schlacht zurückziehen**

1800-21

Wohl Öl auf Leinwand

Ca. 92 x 106 cm

*Inventar Marinis 1824, S. 146, Nr. 134; Inventar Marinis 1824-25, S. 199; Fardella 2006, S.135.*

„134) Soldato romano che ritiratosi da lunghe battaglie ritrovò la moglie moribondo, e la figlia che si abbraccia ad una gamba, figura intera di palmi tre e mezzo per quattro a traverso; tavola con cornice intagliata, autore Errico Smit, tratto da una stampa, per ducati cento = 100.” *Inventar Marinis 1824, S. 146, Nr. 134.*

„Errico Smit, Soldato romano che trova la moglie moribondo, sopra tavola; soggetto tratto da una stampa”. *Inventar Marinis 1824-25, S. 199.*

1824 befand sich das Gemälde in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis in der „Prima anticamera dopo la Galleria, secondo dopo la sala a sinistra” im Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) in Neapel und wurde für 100 Dukaten angekauft.

## 103

### **Hiob auf dem Misthaufen**

1800-21

Wohl Öl auf Leinwand

Ca. 66 x 73 cm oder 60 x 60 cm

Bis Mitte des 19. Jahrhundert im Palazzo Fondi, Neapel; am 1. Mai 1895 aufgerufen in der Galleria Sangiorgio Rom

*Inventar Marinis 1824, S. 149, Nr. 229; Inventar Marinis 1824-25, S. 201; Catalogo del Principe di Fondi, S. 331, Nr. 103; Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 114; Fardella 2006, S.135.*

„229) Giobbe nel letamaio, li figli seduti e l'amico che lo rimprovero in piedi, figura intera, di palmi due e mezzo per due e tre quarti per alto, tavola, autore Errico Smit, per dukati ottanta = 80.” *Inventar Marinis 1824, S. 149.*

„Errico Smit, Giobbe nel tempio, sopra tavola” Inventar Marinis 1824-25, S. 201.

„Stanza di Compagnia [...] 103 24 Smith Giobbe”. Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.

„732bis. Job et ses amis. Sur toile. Bordures de bois doré. 0.60 x 0.60“ Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 114.

Bei der Darstellung handelt es sich um das alttestamentarische Thema Hiob auf dem Misthaufen. Hiob wird auf die Probe gestellt und erduldet seine Prüfung auf dem Misthaufen sitzend. Durch den Hinweis des Versteigerungskatalogs von 1895 „Job et ses amis“ ist von einer vielfigurigen Darstellung auszugehen. Die Freunde begleiten Hiob, in dem sie versuchen, ihn mit Musik aufzuheitern. 1824 befand sich das Gemälde in der „Stanza a dritta della suddetta anticamera, cioè prima della Guardarobba” im Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) in Neapel.

## 104

### **Ansicht der königlichen Villa Casino Chiatamone**

#### **Mit spazierengehender Frau mit Kind und einem sitzenden Mann, der aufs Meer blickt**

1800-21

Wohl Öl auf Leinwand

Ca. 106 x 66 cm

Bis Mitte des 19. Jahrhundert im Palazzo Fondi, Neapel

*Inventar Marinis 1824, S. 151, Nr. 266; Inventar Marinis 1824-25, S. 201; Catalogo del Principe di Fondi, S. 337, Nr. 330; Fardella 2006, S. 135.*

„266) Veduta del casino del re al chiatamone, donna e ragazzo che passeggiano, uomo poggiato che guarda il mare, di palmi quattro per due e mezzo autore Errico Smit; per dukati ottanta = 80.” Inventar Marinis 1824, S. 151.

„Errico Smit, Veduta del casino del Re al Chiatamone, sopra tavola”. Inventar Marinis 1824-25, S. 201.

„Ultima Stanza [...] 330 14 Smith Veduta del giardino di Chitamone”. Catalogo del Principe di Fondi, S. 337.

1824 befand sich das Gemälde in der „Prima stanza a dritta dopo l’anticamera, proriamente quella che vede sotto l’androne del portone” im Palazzo Genzano (heute Palazzo Fondi) in Neapel und wurde für 80 Dukaten angekauft.

## 105

### **Nächtliche Landschaft**

1800-21

Öl auf Leinwand

Ca. 80 x 65 cm

1824 im Casino dell’Infrascata aufbewahrt; Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel.

*Inventar Marinis 1824, S. 153, Nr. 12; Inventar Marinis 1824-25, S. 203; Catalogo del Principe di Fondi, S. 330, Nr. 76; Fardella 2006, S.135.*

„12) Paese colla luna metà visibile e metà nascosta dietro una fabbrica; di palmi tre per due e mezzo a traverso: tela con cornice liscia: autore Errico Smit, per ducati sessanta = 60.“ *Inventar Marinis 1824, S. 153.*

„Errico Smit, Paese colla luna, sopra tela“. *Inventar Marinis 1824-25, S. 203.*

„Sala del Bigliardo [...] 76 50 Smith Paese di chiaro di Luna“. *Catalogo del Principe di Fondi, S. 330.*

Das Gemälde befand sich 1824 in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis in der Villa Casino dell'Infrascata in Neapel und wurde für 60 Dukaten angekauft. Mitte des 19. Jahrhunderts befand es sich bei den Erben des Principe di Fondi im Palazzo Fondi in Neapel.

## 106

### **Odysseus bekämpft die Freier**

**Odysseus der seinen Sohn und seine Gefährten um Hilfe anruft, die Freier zu besiegen, die sich sehnlichst wünschen eine Nacht mit seiner Frau Penelope**

1800-21

Öl auf Leinwand

65 x 93 cm

1824 im Casino dell'Infrascata aufbewahrt; Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel.

*Inventar Marinis 1824, S. 155, Nr. 45; Inventar Marinis 1824-25, S. 203; Catalogo del Principe di Fondi, S. 331, Nr. 107; Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 62; Fardella 2006, S.135.*

„45) Ulisse che coll'aiuto del loro figliolo e compagni, batte que'Proci, che anelavano ascendere alle nozze con Penelope sua moglie; figure intere; di palmi tre e mezzo per due e mezzo a traverso; tela con cornice intagliata: autore Errico Smit, per ducati cinquecento = 500.“ *Inventar Marinis 1824, S. 155.*

„Errico Smit, Ulisse che batte i Proci, sopra tela“. *Inventar Marinis 1824-25, S. 203.*

„Stanza di Compagnia [...] 107 24 Smith Ulisse riconosciuto da Proci“. *Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.*

„406bis. Ulysse et les prétendants. Sur toile. Bordures de bois doré. 0.65 x 0.93.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 62.*

Das Gemälde befand sich 1824 in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis in der Villa Casino dell'Infrascata in Neapel und wurde für 500 Dukaten angekauft. Mitte des 19. Jahrhunderts befand es sich bei den Erben des Principe di Fondi im Palazzo Fondi in Neapel. 1895 wurde es auf der großen Auktion der Sammlung des Principe di Fondi unter der Lot 406 aufgerufen. Es ist erstaunlich, dass das Gemälde für 500 Dukaten angekauft wurde, handelt es sich doch um ein kleinformatiges Werk.

**107**

**Artemisia an der Aschenurne ihres Gemahls**

1800-21

Wohl Öl auf Leinwand

90 x 64 cm

1824 im Casino dell'Infrascata aufbewahrt; Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel.

*Inventar Marinis 1824, S. 155, Nr. 46; Inventar Marinis 1824-25, S. 203; Catalogo del Principe di Fondi, S. 331, Nr. 78; Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 62; Fardella 2006, S. 135.*

„46) Artemisia che piange le ceneri di Mausoleo, figura intera di palmi due e mezzo per tre e mezzo per alto: tavola con cornice intagliata: autore Errico Smit, per ducati quattrocento = 400.“ *Inventar Marinis 1824, S. 155.*

„Errico Smit, Artemisia che piange le ceneri di Mausolo, sopra tela“. *Inventar Marinis 1824-25, S. 203.*

„Sala del Bigliardo [...] 78 52 Smith Artemisia“. *Catalogo del Principe di Fondi, S. 331.*

„Smith 405. Artémise. 0,90 x 0,64.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 62.*

Das Gemälde befand sich 1824 in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis in der Villa Casino dell'Infrascata in Neapel und wurde für 400 Dukaten angekauft. Mitte des 19. Jahrhunderts befand es sich bei den Erben des Principe di Fondi im Palazzo Fondi in Neapel. 1895 wurde es auf der großen Auktion der Sammlung des Principe di Fondi unter Lot 405 aufgerufen. Es handelt sich hierbei um eine zweite Fassung oder eine verkleinerte Version seines 1785 in Rom entstandenen *Artemisia*-Gemäldes (**Kat. Nr. 47** und die Reproduktionsgrafik **Kat. Nr. 155.a-c**), das mit den Maßen 189 auf 131 cm doppelt so groß war wie dasjenige in der Sammlung Marinis.

**108**

**Die sterbende Kleopatra**

1800-21

Öl auf Leinwand

Ca. 99 x 119 cm

1824 im Casino dell'Infrascata aufbewahrt; Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel.

*Inventar Marinis 1824, S. 155, Nr. 48; Inventar Marinis 1824-25, S. 203; Catalogo del Principe di Fondi, S. 330, Nr. 51; Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103; Fardella 2006, S. 135.*

„48) Cleopatra svenuta sostenuta dalle sue donne di compagnia nella prigione, figura intera di palmi tre e tre Quarti per quattro e mezzo a traverso; tela con cornice intagliata: autore Errico Smit, per ducati quattrocento = 400.“ *Inventar Marinis 1824, S. 155.*

„Errico Smit, Cleopatra svenuta, sopra tela“. *Inventar Marinis 1824-25, S. 203.*

„Sala del Bigliardo [...] 51 25 Smith Morte di Cleopatra“. *Catalogo del Principe di Fondi, S. 330.*

„Smith. 663. La mort de Cleopâtre. Sur toile.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103.*

Das Gemälde befand sich 1824 in der Sammlung Giovan Andrea de Marinis in der Villa Casino dell'Infrascata in Neapel und wurde für 400 Dukaten angekauft. Mitte des 19. Jahrhunderts war es bei den Erben des Principe di Fondi im Palazzo Fondi in Neapel. 1895 wurde es auf der großen Auktion der Sammlung des Principe di Fondi unter Lot 663 aufgerufen. Hierbei handelt es sich wohl um eine weitere Fassung seines um 1796 in Rom entstandenen Gemäldes der *Sterbenden Kleopatra* (**Kat. Nr. 23**), was auch die Kurzbeschreibung im Inventar von 1824 nahelegt: „Die in Ohnmacht gefallene Cleopatra, die von zwei sie begleitenden Frauen im Gefängnis gestützt wird“.<sup>1900</sup> Schmidt malte insgesamt mindestens drei Fassungen (**Kat. Nr. 60** und **Kat. Nr. 61**). Unklar ist, ob dieses Gemälde eines von denjenigen ist, die Fernow 1797 erwähnt oder ob es sich um eine vierte Version handelt.<sup>1901</sup>

## 109

### **Die Rückkehr des Markus Sextus (Kopie nach Pierre-Narcisse Guérin (1774–1833))**

1800-1821

Öl auf Leinwand

100 x 110 cm

Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel; ehemals Sammlung Principe di Fondi

*Catalogo del Principe di Fondi*, S. 330, Nr. 57; *Grande collection Prince di Fondi 1895*, S. 103.

„Sala del Bigliardo [...] 57 31 Smith Marco Sesto.“ *Catalogo del Principe di Fondi*, S. 330, Nr. 57.

„663bis. Le retour de Marcus Sextus. D'après le tableau de Guérin. Sur toile. Bordures de bois doré. 1.00 x 1.10.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895*, S. 103.

Das Gemälde befand sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der „sala del bigliardo“ im Palazzo Fondi in Neapel. Im Inventar des verstorbenen Giovan Andrea de Marinis ist es nicht gelistet. Ob der Käufer Giovan Andrea de Marinis oder seine Tochter und deren Ehemann der Principe di Fondi war, bleibt ungewiss. Am 30. April 1895 wurde es im Auktionshaus der Galleria Sangiorgio aufgerufen. Der Versteigerungskatalog benennt das Werk als eine Kopie nach Pierre-Narcisse Guérin (1774–1833) (**Abb. 72**). Guérins *Die Rückkehr des Marcus Sextus aus dem Exil* von 1799 war eine „Ikone des Directoire“<sup>1902</sup>, das eine bildpublizistische Verbreitung in Zeitschriften und Kupferstichen fand und so zum „Paradigma der deutschen Rezeption französischer Kunst um 1800“ avancieren konnte.<sup>1903</sup>

1799 gewann Guérin den *Prix de Rome* mit diesem Gemälde. Im Jahre 1800 wurde es unter großem Beifall auf dem Pariser Salon ausgestellt. Dargestellt ist die überaus verzweifelte Situation nach der Rückkehr des Marcus Sextus aus seinem Exil, welches Lucius Cornelius Sulla verfügt hatte. Marcus Sextus fand bei seiner Rückkehr seine aus Kummer verstorbene Frau und seine darüber verzweifelte Tochter auf.

---

<sup>1900</sup> Inventar Marinis 1824, S. 155.

<sup>1901</sup> „Der wackre Mahler Schmidt aus Darmstadt hat eine zweyte Kopie seiner Kleopatra vollendet. Wissen Sie einen teutschen Kunstliebhaber dazu?“ Fernow 1797, S. 85f.

<sup>1902</sup> Gersmann/Kohle ‚Juste Milieu‘ 1990, S. 15.

<sup>1903</sup> Siehe ausführlich Kitschen 2010.



110

### Der Freikauf christlicher Sklaven

1800-21

Öl auf Leinwand

46 x 35 cm

Ehemals Sammlung Principe di Fondi

*Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103.*

„662bis. Le rachat des esclaves chrétiens. Sur toile. Bordure de bois doré. 0.46 x 0.35.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103.*

Das Gemälde ist nur im Verkaufskatalog der Sammlung des Principe di Fondi gelistet. Bei dem Bildsujet könnte es sich um ein lokalhistorisches Ereignis der neapolitanischen Organisationen handeln, die sich für den Freikauf und die Rückkehr christlicher Sklaven einsetzten: die *Santa Casa della Redenzione dei Cattivi* und die *Redenzione dei Captivi* des *Pio Monte della Misericordia*, für die die letzten Freikäufe 1805 und 18011 nachgewiesen sind. Es könnte sich aber auch um das Ereignis des Jahres 1816 handeln, die bisher letzten nachgewiesenen Freikäufe christlicher Sklaven für Neapel, bei dem in zwei Gruppen (einmal 365 und das andere Mal 293 Sklaven) Freigekaufte nach Neapel zurückkehrten. Für die erste Gruppe, die am Ostersonntag in Neapel ankam, ließ der König einen großen Empfang bereiten, bei dem alle möglichen Speisen und Getränke gereicht wurden.<sup>1904</sup>

111

### Schlafende Venus

1800-21

Öl auf Leinwand

70 x 90 cm

Mitte des 19. Jahrhunderts Palazzo Fondi, Neapel, ehemals Sammlung Principe di Fondi, aufgerufen am 1. Mai 1895 in der Galleria Saggiorgio, Rom

*Catalogo del Principe di Fondi, S. 332, Nr. 125; Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 103.*

„Stanza da Letto [...] 125 2 Idem [Smith] Donna giacente.“ *Catalogo del Principe di Fondi, S. 332, Nr.125.*

„Smith. 732. Vénus couchée. 0.70 x 0.90.“ *Grande collection Prince di Fondi 1895, S. 114.*

Es ist zu vermuten, dass es sich bei dem Gemälde der „Donna giacente“ um das Gemälde der *Schlafenden Venus* handelt, das eine kleinere Version der *Liegenden Venus* (**Kat. Nr. 79**) sein könnte, die sich ehemals in der Sammlung Marulli in Neapel befand. Oder es könnte eine weitere Version der *schlafenden Venus mit Amor* (**Kat. Nr. 70**) sein, die Kotzebue 1804 in Schmidts Atelier gesehen hatte und die vom Königshaus unter Joseph Bonaparte angekauft wurde. Das Gemälde hing Mitte des 19. Jahrhunderts im Schlafzimmer („Stanza da Letto“) des Palazzo Fondi. Im Inventar des verstorbenen Giovan Andrea de Marinis ist es nicht gelistet. Ob der Käufer Giovan Andrea de Marinis oder seine Tochter und deren Ehemann der Principe di Fondi war, bleibt ungewiss.

---

<sup>1904</sup> Siehe zur Geschichte des Freikaufs christlicher Sklaven in Neapel Boccadamo 2009.

**112**

**Griechischer Arzt mit zwei Frauen**

1800-21

Wohl Öl auf Leinwand

Mitte des 19. Jahrhunderts im Palazzo Fondi, Neapel

*Catalogo del Principe di Fondi, S. 337, Nr. 333.*

„Ultima Stanza [...] 333 17 Smith Medico greco con due donne“. *Catalogo del Principe di Fondi, S. 337, Nr. 333.*

Das Gemälde ist weder im Inventar von 1824 noch im Versteigerungskatalog von 1885 gelistet. Es befand sich Mitte des 19. Jahrhunderts in der „ultima stanza“ des Palazzo Fondi in Neapel. Ob der Käufer Giovan Andrea de Marinis oder seine Tochter und deren Ehemann der Principe di Fondi war, bleibt ungewiss.

**113**

**Venus und Amor**

1800-1821

Wohl Öl auf Leinwand

Ehemals Sammlung Principe di Fondi

*Catalogo del Principe di Fondi, S. 332, Nr. 124.*

„Stanza da Letto 124 1 Smith Venere e Cupido“. *Catalogo del Principe di Fondi, S. 332, Nr. 124.*

Es handelt sich wohl um eine zweite Version von *Venus und Amor*.

## 4. ZEICHNUNGEN

**114**

**Mädchenkopf** (rechte Seite)

1773

Rötel auf Papier

38,4 x 25,2 cm

unsigniert

Bezeichnet eigenhändig unten links mit Rötel „d: 6. Xbr. 1773.“, verso: auf dem Kopf stehend mit Bleistift andere Hand „Schmitt“

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. 3196

Provenienz: Aus dem Nachlass des Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812); seit 1927 im Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken; heute Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken.

Bemerkung: Gehört zu einer Folge von drei Zeichnungen, siehe folgende Nummern; siehe das Kapitel A I. 1. Herkunft und erste Lehrzeit am Nassau-Saarbrücker Hof.

*Karg 1969.*

**115**

**Mädchenkopf** (linke Seite)

1773

Rötel auf Papier

38,6 x 25,2 cm

Unsigniert

Bezeichnet eigenhändig unten links mit Rötel „d: 10te Xbr: 1773“

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. 3193

Provenienz: Aus dem Nachlass des Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812); seit 1927 im Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken; heute Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken.

*Karg 1969.*

**116**

**Mädchenkopf**

1773

Kreide auf Papier

Unsigniert

Bezeichnet eigenhändig unten links mit KreideRötel „d: 25. Xbr. 1773.“

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums.

Ohne Inv. Nr.

Provenienz: Aus dem Nachlass des Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812); seit 1927 im Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken; heute Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken.

*Unpubliziert*

**117**

**Porträt eines Jünglings**

Um 1773

Rötél auf Papier

33 x 20 cm

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. 3178

Provenienz: Aus dem Nachlass des Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812); seit 1927 im Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken; heute Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken.

*Unpubliziert*

Das *Porträt eines Jünglings*, das sich im Nachlass von Johann Friedrich Dryander fand und stilistisch von dessen Hand zu scheiden ist, legt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um eine frühe Zeichnung von Schmidt aus den Saarbrücker Jahren handelt, bei der es sich um eine Studie nach dem lebenden Modell handelt. War in den *Mädchenporträts* (**Kat. Nr. 114-116**) das Hauptaugenmerk auf die unterschiedlichen Ansichten gelegt und steht bei dem *Mädchenporträt mit Tuch* (**Kat. Nr. 118**) die freiere Schraffenfolge im Vordergrund, so zeigt diese Zeichnung eine Konzentration auf die Licht-Schatten-Verteilung und das Studieren einer Hand.

Dargestellt ist das Brustporträt eines jungen Mannes in frontaler Ausrichtung, das Haupt in Dreiviertelansicht mit einer Wendung nach rechts oben. Gekleidet mit einem Rock und Halsbinde, blickt der Dargestellte nach oben und hält seltsam isoliert und geziert seine rechte Hand dem Betrachter entgegen. Mit dichten Schraffenfolgen, wohl unter einer starken Beleuchtungssituation entstanden, erfolgt der Versuch der Modellierung des Gesichtes, die sich – insbesondere an der rechten Wange – in scharfkantige Schattengebilde verdichtet. Auffallend hierbei ist das Problem der Helldunkelverteilung. Noch keinerlei weiche Übergänge innerhalb der Dunkelheiten selbst sind auszumachen. Besonders auffällig ist aber die gleichmäßige Behandlung der Helligkeitswerte bei den Augen und der damit noch nicht beherrschten Verdunklung. Bei der Haargestaltung, die in dichten bogigen Schraffen der Lockenform folgend, teilweise parallelisierend, teilweise offengehalten ist, fällt insbesondere die durch die extreme Dunkelheit eintretende Abgrenzung zum Gesicht auf. Auch bei der Darstellung der Hand, die ihren Körperzusammenhang noch vermissen lässt, ist ganz Ähnliches zu bemerken. Räumlichkeit wird lediglich in der inneren Ärmeldunkelheit angedeutet, die Hand wächst aus diesem aber scheinbar ‚deformiert‘ hervor.

**118**

**Mädchenporträt mit Tuch**

Um 1773

Rötél auf Papier

34 x 21 cm

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. 3191

Provenienz: Aus dem Nachlass des Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812); seit 1927 im Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken; heute Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken.

*Unpubliziert*

Ebenfalls aus Schmidts Anfangszeit stammt die Zeichnung eines zaghaft lächelnden Mädchens im leichten Dreiviertelprofil, das den Kopf und die Augen nach links unten gesenkt hat. Das besondere Augenmerk liegt auf der Gestaltung der hochgesteckten Haare und dem sie umgebenden Tuch, das über den Haaransatz zweifach gelegt ist, bevor es, nach hinten geführt, den Haarknoten verdeckt. Stoffliche Elemente versucht Schmidt von den Haaren durch einen offeneren Charakter im Zeichenduktus zu scheiden. Das Blatt weist große bewegte Linienzüge auf, die die Suche nach einem freieren Zeichenduktus erahnen lassen und zugleich den Versuch, die engen Formgrenzen des dargestellten Gegenstandes zu überwinden, dokumentiert. Dennoch gelangt auch diese Studie nicht über das Stadium einer Schülerzeichnung hinaus, da sich ähnlich wie bei den Mädchenporträts (**Kat. Nr. 114-116**) noch perspektivische und räumliche Ungelenkigkeiten, wie beispielsweise das Wegkippen des linken Auges und der noch unsicher-wackelnde Strich von Augenbraue zu Nase deutlich zeigen. Die kompositorische Vollendetheit und Geschlossenheit des Blattes deutet darauf hin, dass eine grafische oder malerische Vorlage zugrunde liegt und liefert somit einen weiteren Hinweis für Samhammers in der Zeit ganz übliche Ausbildungstätigkeit, der seine Schüler nach Vorlagen, den so genannten *Akademien*, zeichnen ließ.

**119**

### **Waldlandschaft mit Strohütte**

Um 1774

Gouache auf Papier

18,2 x 24 cm

Unsigniert

Bezeichnet nachträglich am unteren Bildrand Mitte mit Tusche „*Scitze vom Malher Schmidt*“

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. 3082

Provenienz: Aus dem Nachlass des Nassau-Saarbrücker Hofmalers Johann Friedrich Dryander (1756–1812); seit 1927 im Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken; heute Alte Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken.

*Karg 1968; Karg 1969; Karg 1984, S. 111.*

Mit der Gouache *Waldlandschaft mit Strohütte* suchte Schmidt die Verteilung der Bildelemente, der Farben sowie der Helligkeiten und Dunkelheiten in einer Landschaftszenerie zu entwickeln. Den besonderen Studiencharakter des Blattes belegt nicht nur die von anderer Hand am unteren Blattrand aufgebrachte Bezeichnung „*Scitze vom Mahler Schmidt*“<sup>1905</sup>, sondern vor allem die skizzenhafte Anlage des Blattes selbst, hier der Boden und die verschiedenen Baumgruppen, die aus breiten summarischen Pinselstrichen aufgebaut sind. Auch der Versuch, die Bildelemente um die zentral gelegene Fachwerkhütte mit Strohdach – deren Form und perspektivische Erfassung mit den Häusern des *Kirche und Häuser*-Blattes (**Kat. Nr. 128**) übereinstimmt – derart zu positionieren und in eine Baumlandschaft einzubinden, dass eine Naturganzheit entsteht, die wiederum an niederländische

---

<sup>1905</sup> Die Schrift stimmt jedoch nicht mit Dryanders Schrift überein.

Landschaftskompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts denken lässt, vermittelt einen Einblick in Schmidts künstlerischen Lernprozess. Der Maler setzt die Hütte mit dem hell beleuchteten Strohdach auf eine dunkelbraune Bodenzone, die sich nach rechts zu einem hohlwegartigen Hang horizontal bis zum rechten Bildrand verlängert. Hinterlegt wird die Hüttenarchitektur mit Fachwerkgiebel von einem großen braun-grünen Laubbaum, der scheinbar dem Dachfirst entspringt und der den zentralen Darstellungsgegenstand überhöht.<sup>1906</sup> Das brauntöne Grün dieses fächerförmig entfalteten Baumes ist im Blattwerk des am linken Bildrand stehenden, bildeinwärts gebogenen Baumes wiederaufgenommen, jedoch verdichten sich in dessen Krone – wie in der horizontalen Bodenzone rechts von der Hütte – die dunkelsten Brauntöne. Dem Baum kommt eine innerbildliche Rahmenfunktion zu und er verklammert über das Bildzentrum hinweg die Komposition koloristisch mit dem rechten Bildrand. Darüber hinaus entwickelt Schmidt eine bildübergreifende Helldunkel-Rhythmik, mit der nicht nur Nähe und Ferne bestimmt werden, sondern aus der heraus die Komposition auch ihre koloristische Spannung bezieht. Im Boden alternieren hellere braun-grüne Streifen mit dunkleren braun-roten Partien; in den Baumgruppen konzentrieren sich dunklere und hellere Waldbereiche, ferner wechseln dunklere Baumkronen mit helleren ab, während dunkle Baumstämme hellen Stämmen gegenübergestellt sind. Dieser stete Wechsel der Farben, Formen und Helligkeitswerte folgt einer abgestimmten Rhythmik, die sich horizontal und vertikal durchdringt.

120

### Hügellandschaft

Um 1774-84

Bleistift auf Bütten

28,4 x 38,9 cm

Signiert unten rechts mit Bleistift „H. Schmidt“

Saarbrücken, Alte Sammlung des Saarland Museums

Inv. Nr. NI 3792

Provenienz: Aus der Sammlung des hessischen Landeskonservators Brandt, der sie um 1900 erwarb; erworben 1969 von der Alten Sammlung des Saarland Museums bei Antiquariat Peter Köhl, Saarbrücken.

Karg 1984, S. 111; AK *Der Zauber der Landschaft* 2011, S. 67f., Abb. S. 68.

Mit der Naturstudie *Hügellandschaft*<sup>1907</sup> entwirft Schmidt in lockerem Zeichenduktus eine karge Felslandschaft, die durch vereinzelte Bäume und Sträucher gegliedert ist. Die brüchige Felsagglomeration im Mittelgrund der rechten Bildhälfte ist von einem großen, knorrigen Baum am rechten Bildrand eingerahmt sowie von einem zentralen jungen, ebenso knorrig wirkenden Baum fast genau im Bildzentrum. Schmidt ordnet die Naturelemente, fokussiert die Felsen durch prospektartige, einen innerbildlichen Bühnenrahmen ausbildende Vegetationselemente und stellt sich damit in die Tradition der Landschaftsmalerei der Zeit, die die Landschaft als Bühne und nach ‚ideal‘ empfundenen Gesetzmäßigkeiten geordnet begreift. In der *Hügellandschaft* entfalten sich die Baumkronen in gleichmäßig netzartigem Astwerk, bilden proportional stimmige Kompositionselemente und nähern sich zugleich in ihrer wolkigen Struktur den nur zart angegebenen Wolkenpartien des Himmels an; denn die gebogenen parallelen Schraffen des vom oberen Blatttrand beschnittenen Baumes setzen sich rechts im Himmel fort. Ähnlich verhält es sich mit den peitschenförmigen Ästen der den linken Bildrand begrenzenden Weide, deren energetisch aufstrebende Ruten in den angegebenen Wolkenfasern des

<sup>1906</sup> Der zentrale Ständerbalken des Giebels bildet sogar eine Verlängerung des Baumstammes oder eine Art Pfahlwurzel, die sich in den horizontalen Strebebalken verankert.

<sup>1907</sup> Im Ausstellungskatalog *Der Zauber der Landschaft* erhält die Zeichnung den Titel „Ansteigender Fußweg mit Sträuchern, Bäumen und Felsen“, AK *Der Zauber der Landschaft* 2011, S. 67.

Himmels – durch große gebogene Schraffen – weitergeführt sind. Dieses Verwobensein der Naturelemente, die strukturellen Bezugnahmen von Fels, Vegetation und Wolken, zeigt, dass Schmidt die Landschaft als ein Naturganzes begreift, als Teile eines zusammengehörenden Kosmos, der eine Wirkungsganzheit bildet.

Aufgrund des noch suchenden Duktus ist die Arbeit in Schmidts Schüler- und Ausbildungsjahre zwischen 1774-85 einzuordnen.<sup>1908</sup>

121

### **Der Herrgotts-Stein am Herrgottsberg bei Darmstadt**

Um 1774-1784

Farbige Kreide auf grauem, rauhem Papier

30,2 x 26,0 cm

Unsigniert

Bezeichnet nachträglich am unteren rechten Rand von fremder Hand mit Bleistift „H. Schmidt“.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Grafische Sammlung

Inv. Nr. Hz 7150, Kapsel 1538<sup>c</sup>

Provenienz: Erworben von Ernst Emmerling für die Sammlung seines Onkels, des Kreisdirektors Carl Draudt, Alzey am 9. Februar 1954; nach dessen Tod Sammlung Ernst Emmerling, Ingelheim; seit 1982 im Germanischen Nationalmuseum, Grafische Sammlung Nürnberg.

*Emmerling Inventar, Nr. 150; Emmerling 1966, S. 703, Abb. 452; Nessel 1966, S. 719f.; AK Zeichnungen der Goethezeit 1983, S. 99.*

Das in der Schmidt-Literatur bisher unbekannte Blatt *Der Herrgotts-Stein am Herrgottsberg bei Darmstadt* befand sich in der Sammlung Emmerling, dem ehemaligen Direktor des Schlossmuseums Darmstadt, dessen Nachlass im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrt wird. Den Schwerpunkt seiner 480 Blatt enthaltenden Sammlung bilden Zeichnungen deutscher Künstler aus der Zeit zwischen 1730 und 1830.<sup>1909</sup>

In der Zeichnung *Der Herrgotts-Stein am Herrgottsberg bei Darmstadt* sind ganz ähnlich wie bei der *Hügellandschaft* (**Kat. Nr. 120**) charakteristische Felsformationen ins Zentrum gestellt, nur dass nun farbige Kreiden hinzugenommen sind, um das Licht als zusammenbindendes Element stärker in die Naturganzheit einzubetten. Die im Zentrum sich auftürmenden Felsbrocken sind durch die symmetrische Einbindung in den Blattzusammenhang sichtlich monumentalisiert und weisen zudem den schärfsten Hell-Dunkel-Kontrast auf; besonders die ‚Gipfelzone‘ ist hell erleuchtet, wodurch diesem Naturelement eine gewisse Verklärung und Überhöhung zuteil wird. Auch hier erzielt Schmidt mit Hilfe des schon bei der *Hügellandschaft* (**Kat. Nr. 120**) festgestellten Formenchangeants eine elementare Naturdurchdringung, die Unbelebtes mit Belebtem durchmischt, zum Beispiel das netzartige Gestrüpp vorne, das sich den Felsspalten und -rissen annähert. Bei beiden Landschaftsstudien nimmt Schmidt die in der Natur vorgefundenen charakteristischen Felsenelemente zum Anlass, sie durch den bildnerisch-schöpfenden Prozess in eine künstliche Naturganzheit einzubetten und sie damit auch einer beobachtenden Alltäglichkeit zu entheben. Er verleiht der Landschaft hierdurch ‚Idealität‘, ohne jedoch den materiellen Befund gänzlich auszublenden. Die Zeichnung ist wohl vor Ort, an dem

<sup>1908</sup> Der Ausstellungskatalog *Der Zauber der Landschaft* datiert hingegen auf „um 1800“. AK *Der Zauber der Landschaft* 2011, S. 67.

<sup>1909</sup> Zur Charakterisierung und Einordnung der Sammlung siehe Nessel 1966; auch Gerhard Bott, Vorwort, in: AK *Zeichnungen der Goethezeit* 1983, S. 5; sowie Rainer Schoch, *Zur Geschichte der Sammlung*, in: AK *Zeichnungen der Goethezeit*, S. 7f.

sagenumwobenen Herrgottsberg, entstanden, den auch Goethe gemeinsam mit dem Kreis der Empfindsamen mehrfach aufsuchte.<sup>1910</sup>

## 122

### Ansicht von Darmstadt

1780

Bleistift und Aquarell mit schwarz getuschter Umrahmung auf Papier

27,7 x 34,3 cm

Signiert mit Ligatur „JHS“

Bezeichnet unten rechts im gemalten Rahmen mit Bleistift „*Desines après la Nature de JHS 1780*“.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung.

Inv. Nr. HZ 4764

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

*AK deutsche Zeichnungen 1936, S. 34, Kat. Nr. 213; Weber 1959, S. 12, Abb.; Rave 1960, S. 124, Abb. S. 121; Karg 1968; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 285, Kat. Nr. 398, Farbabb., S. 301; Gunzert 1982, Titel, Farbabb.; Karg 1984, S. 111; AK Sturm und Drang 1988, S. 92, Kat. Nr. 102, Abb. S. 89; Sattel Bernardini 2006, S. 68, S. 80, Anm. 6, Farbabb. 5, S. 67.*

Weniger altmeisterlichen Vorbildern verhaftet ist die 1780<sup>1911</sup> datierte *Ansicht von Darmstadt* mit einer Gruppe von Künstlern gewissermaßen ‚vor‘ der Landschaft. Der tiefliegende Horizont zeigt in der Ferne die Stadtvedute. Innerbildlich gerahmt wird das Blatt von einer mächtigen Baumkrone links, die beinahe ein Drittel der Himmelszone einnimmt und deren Äste sich ins Bildzentrum neigen. Rechts hingegen bleibt der Himmelsbereich frei, jedoch antworten dem Baum dort zarte Wolkenformationen, so dass die Stadtsilhouette bogenhaft mit Baum und Wolken überwölbt ist. Obwohl Schmidt der dargestellten Situation eine gewisse Sachlichkeit verleiht, vollziehen die Naturelemente eine Idealisierung, um so den Blick letztlich auf die Residenzstadt zu leiten. Ähnlich verfährt Schmidt bei der Landschaft im Vordergrund, die er horizontal in mehrere größere Bodenstreifen teilt, die sich durch schräge Busch- und Heckenformationen rhythmisch gliedern. Zudem ist diese Bodenzonen alternierend von Dunkel nach Hell modelliert: Drei dunkleren Zonen folgen zwei breitere hellere Bodenzonen, um eine abwechslungsreiche sukzessive Hinführung zur Stadtvedute zu erreichen, die zudem luftperspektivisch erfasst ist.

Die drei höfisch, mit Gehrock und Dreispitz, gekleideten Männer im Vordergrund gehen unterschiedlichen Tätigkeiten nach.<sup>1912</sup> Auf der dem Betrachter nächsten Bodenzonen befinden sich auf einem schmalen, leicht ansteigenden Wiesenstück zwei männliche Figuren; der Linke sitzend mit einem Zeichenblock auf den Knien, der Rechte seitlich lagernd, mit erhobenem Oberkörper, in die Ferne blickend. Beide Figuren sind als Rückenfiguren gezeigt und bieten somit auch eine betrachterbezügliche Identifikationsmöglichkeit, die dessen Blick zur dahinterliegenden Landschaft mit Stadtvedute führt. Dieser Zweiergruppe gesellt sich rechts, mit etwas größerem Abstand, eine dritte männliche Figur hinzu, ebenfalls lagernd, Oberkörper und linken Arm nun an einen Felsbrocken anlehnd. Die Körperhaltung ist spiegelbildlich zur Haltung des mittleren Mannes gestaltet, jedoch im Dreiviertelporträt dem Betrachter zugewendet. Der vom Baum leicht verschatteten Zweiergruppe antwortet er durch sein Ins-Licht-gesetzt-Sein. Zudem ist seine lagernde Haltung zweifach mit der Landschaft verspannt und fügt sich somit sinnfällig in sie ein: Er bildet zunächst die Verlängerung des

<sup>1910</sup> J. W. Wolf, *Hessische Sagen*, Leipzig 1853, Nr. 7, S. 6.

<sup>1911</sup> Wilhelm Weber datiert auf „um 1775“. Weber 1959, 10.

<sup>1912</sup> Wilhelm Weber identifiziert die Staffagefiguren mit Schmidt, Dryander und ihrem Lehrer Johann Jakob Samhammer. Weber 1959, S. 10. – Ingrid Sattel Bernardini sieht in den Staffagefiguren Schmidt selbst (Rückenfigur), der Schmidt „belehrende Merck“ und einen „Diener des Kriegsrats“. Sattel Bernardini 2006, S. 68.



vom Licht erleuchteten, an die verdunkelte Bodenzone anschließenden kleinen Hügels als auch die Gelenkstelle zum hinter ihm ansteigenden Gelände. Von allen Figuren ist er somit durch seine Körperhaltung am stärksten mit der Landschaft verbunden, ist in diese integriert. Aus dieser Verspannung heraus wendet er sich schauend der Zweiergruppe zu, wobei sein Schauen ein eher verinnerlichtes zu sein scheint.

Die Darstellung gewährt zudem einen Einblick in den künstlerischen Alltag des Naturstudiums der Zeit. Während der linke Mann am Boden sitzt und sich dem Zeichenblock zuwendet, beobachtet der rechts von ihm Liegende aufmerksam die Stadtsilhouette, die ihn durch das aufragende Schloss in den höfischen Kontext rückkoppelt. Der dritte lagernde Mann hingegen wendet sich nachdenklich von der Landschaft ab und ist eher in sich gekehrt. Zeichnen, Sehen und wahrnehmendes Denken scheinen hier durch die Staffagefiguren exemplarisch als die künstlerischen Werte vor Augen geführt, wobei die „denkende“ Figur zudem durch das Sonnenlicht erleuchtet ist. Schmidt zeigt mit den lagernden Staffagefiguren, dass die nah gelegene Landschaft erforscht, zeichnerisch entdeckt und reflektierend wahrgenommen wird.<sup>1913</sup> In diesem Sinne betont Petra Maisak ausdrücklich: „Das persönliche, elementare Landschaftserlebnis spielt dabei eine wichtige Rolle; nach dem Vorbild Rousseaus bewegt man sich mit einer neuen, aus dem Unvertrauten geborenen Begeisterung in der Natur, wandert und zeichnet.“<sup>1914</sup> Hierbei kommt dem persönlichen Naturerlebnis eine zentrale Rolle zu, denn der „Eigenwert der Landschaft ist von ihrem Gefühlswert nicht zu trennen, beides geht unmittelbar ineinander über“.<sup>1915</sup> Die Empfindung in der Natur und das Erfühlen der Landschaft verhilft dazu, „die zivilisatorische Entfremdung von der Natur“ zu überwinden. „So bleiben die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Landschaft nicht Selbstzweck, sondern fungieren als Stimmungsträger und Seelenspiegel.“<sup>1916</sup>

Das Nacheinander des künstlerischen Herstellungsprozesses – Zeichnen, Schauen und Reflektion –, das sich stetig wiederholt, wird hier nun durch drei Personen verdeutlicht. Der Schauende und der Zeichnende sind daher auch näher zusammengerückt, da das Naturstudium in der vor Ort gefertigten Skizze ganz eng mit dem sich immer wieder rückversichernden Schauen einhergeht. Der gedankliche Überhöhungsprozess des künstlerischen Schaffens und Reflektierens nimmt etwas Abstand, ist aber deutlich durch das Licht betont. Das Blatt vermag somit neben dem Alltag der Künstler am Darmstädter Hof, die die Natur aufsuchten und vor Ort Studien machten, Auskunft über den künstlerischen Prozess der Landschaftsmalerei der Zeit selbst geben.

## 123

### **Schneidemühle bei Darmstadt**

1780

Bleistift, Aquarell und Feder auf Papier

27,2 x 34,2 cm

Signiert „*Desines d'après la Nature par H. S.*“ – Initialien als Ligatur

Bezeichnet auf der Rückseite mit Bleistift „*Die Schneidemühle, 1780.*“

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung

Inv. Nr. HZ 4765; F: 21489 c

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

---

<sup>1913</sup> „Der Blick richtet sich auf die nächste Umgebung, erforscht die heimatlichen Gefilde und findet im Rasenflecken die Welt [...]“. Maisak 1988, S. 240.

<sup>1914</sup> Ebd., S. 242.

<sup>1915</sup> Ebd.

<sup>1916</sup> Ebd.

Rave 1960, S. 124; Karg 1968; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 340, Kat. Nr. 527; Karg 1984, S. 111.

Einen Rückgriff auf traditionelle Vorlagen zeigt Schmidt auch bei dem Blatt *Schneidemühle bei Darmstadt*, das er als autonome, aquarellierte Zeichnung ausführte. Sein beobachtender Naturbezug geht schon allein aus der eigens auf dem Passepartout formulierten Bezeichnung „*dessines d'après nature par HS*“ hervor, das heißt er zeichnete das Mühlengebäude nach der Natur, also vor Ort, und verband das Gebäudeporträt mit Baumformationen in niederländischem Landschaftspathos. Den innerbildlichen Rahmen stecken die Bodenzone mit Buschwerk und Staffagefiguren, zwei lagernde Wanderer sowie der mächtige, den rechten Bildrand begrenzende Baum ab. Im Bildzentrum dominieren eine Baumgruppe und der schräg ins Bildinnere führende Fachwerkbau der Mühle mit vorgelagertem überschlächtigen Mühlrad, während in der Ferne am linken Bildrand die Bauwerke der nahe gelegenen Stadt sichtbar werden. Die zentrale Baumgruppe mit den vor dem Himmelsgrund weitausladenen Baumkronen greift auf niederländische Kompositionsmuster zurück; sie erinnert etwa an Jakob van Ruisdaels (1628/29-1682) Landschaften mit mächtig wirkenden Baumindividuen<sup>1917</sup> oder auch an die statuarische Eichenformation von Rembrandts Radierung *Landschaft mit drei Bäumen*, die in eine flackernd-helldunkle Landschaft eingebunden ist und den Blick zum linken Bildrand hin auf eine ferne Stadtsilhouette freigibt.<sup>1918</sup> Schmidts Landschaft ist verglichen mit diesen niederländischen Kompositionen bedeutend diesseitiger, das farbige Flackern, das in den licht-ockerfarbenen und dunkelgrünen Wiesenpartien sichtbar wird, gliedert und rhythmisiert zwar den Bildaufbau und gibt noch einen fernen Reflex niederländischen Helldunkels, doch fehlt hier jegliche Undurchdringlichkeit oder elementare Verwobenheit, wie sie die Niederländer vortrugen. Alles ist in ein gleichmäßiges buntfarbiges Licht getaucht, die beschatteten Partien hellen sich farbig auf und ordnen sich dem sachlichen Naturvortrag unter. Diese Sachlichkeit sowie die Vielfarbigkeit erzeugen eine heitere Gestimmtheit, bei der alle Elemente untereinander in Verbindung bleiben und sich aufeinander beziehen.<sup>1919</sup>

## 124

### **Ansicht des Moserschen Gartens (heute Prinz-Emil-Schlösschen)**

Um 1780

Pastellkreide auf Papier

27,5 x 38,5 cm

Unsigniert

Bezeichnet auf einem Zettel auf der Rückseite „*Ansicht von Bessungen bei Darmstadt und des daranstoßenden Herrschaftlichen Gartens, von dem berühmten Pastellmaler Schmidt (in Zweibr. geb. und in Rom gestorben) in den Jahren v. 1780 gemalt.*“

Darmstadt, Schlossmuseum

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

Bemerkung: Neil Jeffares weist das Bild dem gleichnamigen Hildburghausener Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 5.

*Darmstadt/Hofmaler* 1967, o. S.; AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 288, Kat. Nr. 411, 290; Karg 1984, S. 111; Jeffares online edition 2012, S. 5.

<sup>1917</sup> Vgl. z. B. *Bauernhaus am Bach*, Öl auf Leinwand, um 1650/55, 48 x 68 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Abb. in: Vey/Kesting 1967, S. 103, Abb. 139.

<sup>1918</sup> Radierung, 1643. Siehe Bevers u. a. 1991, Kat. Nr. 19.

<sup>1919</sup> Auch hier beziehen sich die Wolkenformationen auf die Baumkronen oder die Staffagefiguren auf die Natur, wie die beiden Bauern im Mittelgrund links, die mit zwei Weiden weiter hinten korrespondieren.

125

### Selbstporträt mit Mütze

Um 1780

Rötel im zweifach gezeichneten Rahmen in Rötel auf Papier

43,2 x 31,9 cm

Signiert am unteren äußeren Bildrand mit Bleistift „Schmidt f“

Unbezeichnet

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung

Inv. Nr. AE 163

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

Bemerkung: Bei Thieme/Becker möglicherweise Verwechslung mit einem radierten Selbstbildnis.

*AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Lohmeyer 1950, S. 73, 80, Abb. S. 74; Lohmeyer 1951, Titelbild, S. 16; Lohmeyer 1957, Abb. S. 115; AK Ausklang des Barock 1959, S. 69, Kat. Nr. 216; Rave 1960, S. 124, Abb. S. 125; Karg 1968; Karg 1981, S. 5; Karg 1984, S. 88, 111, Abb. S. 85; Karg 1997, Titelbild; Sattel Bernardini 2006, S. 64, S. 80, Anm. 2, Abb. 3, S. 64, Abb. 3a (Detail), S. 64; AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 10 (Farbabb., S. 10); Schülke 2007, Farbabb., S. 17.*

Während der Darmstädter Zeit schuf Schmidt zwei eigenständige Selbstbildnisse, eine Rötelzeichnung und ein Ölgemälde (**Kat. Nr. 34**), wovon letzteres heute verschollen ist.<sup>1920</sup> Das erhaltene, in seinem Zeichenstil noch akademisch anmutende *Selbstporträt mit Mütze*<sup>1921</sup> ist in entschiedener Reduktion der visuellen Mittel als Brustbild in Dreiviertelansicht angelegt. Aufgrund der starken Elaborierung der Zeichnung und des übergroßen Formats, das durch eine innerbildliche Rahmung mit zwei unterschiedlich starken Rötelstrichen begrenzt ist, das heißt einer üblichen bildmäßigen Einfassung des Motivs<sup>1922</sup>, ist das Blatt als Reinzeichnung beziehungsweise als ein autonomes Selbstbildnis zu bewerten. Hierfür spricht auch die Provenienz, denn das Blatt befand sich von Anfang an in großherzoglichem Besitz und wird für seinen Gönner als Geschenk oder Auftragsarbeit ausgeführt worden sein.

Mit den aufmerksam fixierend-reflexiven Augen ist das Haupt des Porträtierten bei gleichzeitiger Neigung dem Betrachter schräg zugewendet. Der Dargestellte trägt eine Jacke mit Kragen, der links und rechts jeweils von einem großen Knopf flankiert wird. Der Hals ist mit einer hohen Halsbinde umwickelt, einem modischen Accessoire des ausgehenden 18. Jahrhunderts<sup>1923</sup>, und auf dem Kopf trägt er eine trachtenartige Zipfelmütze mit aufgelegtem, horizontal zur Krempe verlaufenden Band, die an phrygische Mützen erinnert. Eine genauere Analyse der Komposition und des Zeichenstils des Blattes lassen Schmidts künstlerische Entwicklung, mit der er die Ungelenkigkeiten der Schleiermacher-Porträts überwindet, nachvollziehbar werden: Das großformatige Blatt wird ganz von dem hochovalen

<sup>1920</sup> Ebenfalls um 1780 entstanden und im Besitz der landgräfllich-großherzoglichen Familie. Siehe auch Lohmeyer 1950, S. 73.

<sup>1921</sup> Karl Lohmeyer geht davon aus, dass die Zeichnung als Vorlage für eine „zeitgenössische Radierung“ galt, von der aber kein Exemplar erhalten ist. Ebd.; auch Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145

<sup>1922</sup> Die Darstellung nimmt hierbei unterschiedlichen Bezug auf den innerbildlichen Rahmen: Ist der Hintergrund noch klar zum Rahmen an der oberen Blattkante abgegrenzt, da die Schraffen hier genau unterhalb der Rahmenlinie aufhören und den neutralen Grund sichtbar werden lassen, so wird der Oberkörper unten links vom Rahmen deutlich angeschnitten. Hiermit wird das Unten begrenzt und dem Porträt Stabilität verliehen.

<sup>1923</sup> Der Gebrauch der Halsbinde ist sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert ein unerlässliches modisches Accessoire der Herrenkleidung. Gerade die geschlossene hohe Form der Halsbinde verweist auf die modische Aktualität. Frdl. Hinweis von Dipl. Designer Ralf M. Schmitt, Fachhochschule für Design, Trier.

Gesichtsfeld eingenommen, dessen plastisch modellierte Dreiviertelansicht den Bildraum bestimmt und definiert. Durch den leicht geneigten Oberkopf, den geradezu auffordernden Blick und die wegspringenden Haarlocken ist eine potenzielle, auf den Betrachter zukommende Bewegung, ein verzeitlichtes Hinwendungsmoment inhärent, ohne dass die innerbildliche Statik negiert würde.<sup>1924</sup>

Schmidts Zeichenstil zielt bis ins Detail darauf ab, sein Künstler-Sein im Bild anschaulich werden zu lassen: Größte Aufmerksamkeit widmet er der plastischen Modellierung des Gesichtsfeldes, wo sich die Schraffengebilde verdichten und gleichzeitig ihr größter Variationsreichtum besteht: Mit Kreuz-, Parallel- und Segmentbogenschraffen differenziert er Licht- und Schattenpartien, modelliert die Gesichtsoberfläche als dreidimensionale Form. Dieser Intensität und Vielfalt der Schraffen ist die Kragen-, Brust- und Schulterpartie entgegengesetzt, die offener ausgeführt ist. Der Brustbereich entbehrt sogar jeglicher Schraffenfolgen, ist nur durch den unteren Bildrand begrenzt, so dass die Lichtheit des Blattgrundes selbst als Gestaltungselement miteinbezogen ist. Die Knöpfe der Jacke sind nur noch in ihren Umrissen erfasst, sein rechter Armansatz mit breiteren Parallelschraffen angedeutet. Die zeichnerische Behandlung des Kragens zeigt hier hingegen eine intensivere Modellierung: Der Rötelschraffe wird breiter, grober, konturbegrenzender und lässt noch die Geschwindigkeit des Zeichenvorgangs erahnen. Gerade die technische Ausführung dieser Partie verbindet die unräumliche und schraffenarme Brustpartie mit dem stark plastisch ausgearbeiteten Gesicht, das heißt die Kragenzone übernimmt eine gestalterische Überleitungsfunktion. Mit diesen im Porträt enthaltenen Entwicklungs- beziehungsweise Ausführungsstadien des Zeichnens, beginnend mit der ‚Leerstelle‘ am unteren rechten Bildrand über die skizzenhafte Anlage der Jacke bis hin zum differenziert modellierten Gesicht, bezieht sich Schmidt – neben der Bedeutungsfokussierung – auf den Zeichenprozess selbst. Dieses wird durch die Wahl des büstenhaften Ausschnittes, bei dem die Hände gerade nicht zur Darstellung gebracht sind, und dem Verzicht auf künstlerische Attribute verstärkt. Schmidt stellt sich damit zunächst allgemein in die Tradition des Porträttypus, der vor der zweiten Quattrocentohälfte erstmals in Erscheinung trat.<sup>1925</sup> Das dezidierte Auslassen der malend-schaffenden Hände negiert die rein handwerkliche Tätigkeit des Künstlerseins und verweist damit gerade nicht auf den grundlegenden Konnex zwischen Kopf, als Sitz der *inventio*, und Händen, als das *de mano facere*. Vielmehr wird durch die Negation des ausführenden ‚Organs‘ und der gleichzeitigen Konzentration auf das Sehen und Schauen nachdrücklich auf den geistigen Prozess der *inventio* Bezug genommen und – wie beim *Gruppenporträt der drei Schwestern des Kammerrats Mylius* (Kat. Nr. 32) – das beobachtende, selbstreflexive Schauen zum Kernpunkt der künstlerischen Selbstsicht erhoben. In dem Moment, in dem er über die unterschiedliche Schraffengestaltung den Zeichnungsprozess selbst anschaulich werden lässt und auch auf den Renaissance-Porträttypus Bezug nimmt, stellt er sich in die Tradition des *disegno* beziehungsweise *dessin*-Begriffs, als den auf den Ursprung rückverweisenden Prozess jeglicher künstlerischer Tätigkeit und dessen geistiger Qualität, der *inventio* und *imagination*.<sup>1926</sup>

Bei genauerer Betrachtung der Helligkeitswerte im Gesicht fällt eine Helligkeitskonzentration um die Augenpartie (Stirn und Jochbein) besonders auf, die geradezu eine maskenhafte Konfiguration bildet und als Hinweis auf künstlerische Erkenntnis beziehungsweise als Metapher für Geistes- respektive Verstandeshelle zu lesen sein dürfte. Seine aufmerksam, distanziert und gleichzeitig nachsinnend-reflektierend blickenden Augen sind eingebettet in eine sich aus kreisenden Strichfolgen bildende Augenpartie, die auf die anderen Gesichtspartien und Bildelemente nachhaltig Bezug nimmt. Es bilden

---

<sup>1924</sup> Dieses Hinwendungsmoment wird verstärkt durch den innerbildlichen Rahmen selbst. Indem der Oberkörperbereich und insbesondere die linke Schulterpartie von der innerbildlichen Grenze angeschnitten sind, damit ein imaginäres Außen impliziert, wird der Betrachter auf gerade dieses Außen aufmerksam gemacht. Diese subtile Betrachterbezugnahme unterstützt die dialogische Blickbeziehung des Dargestellten zum Betrachter.

<sup>1925</sup> Als Beispiel sei hier lediglich auf Raffaels Selbstbildnis in den Uffizien (47,5 x 33 cm) hingewiesen.

<sup>1926</sup> Darüber hinaus ist das abgeschlossene ‚Tun‘ des Zeichenprozesses außerhalb des innerbildlichen Rahmens durch die Signatur des Dargestellten fixiert. Das Verb „f.“ (fecit) schließt hierbei den Prozess der Bildentstehung, das handwerkliche Können, als die untergeordnete Disposition im Verhältnis zur *inventio*, mit ein.

sich Inseln rundlicher Formpartien, die sich in übergeordnete Bogenschraffen einordnen. So wird etwa das in sich kreisende Liniengebilde des rechten Auges in der parallel gesetzten wegspringenden Haarlocke in antithetischer Lichtführung reflektiert. Gleiches gilt für das linke Auge, das korrespondierende Formpartien in den verschatteten Haaren aufweist. Vom Gestaltungszentrum der den Betrachter anschauenden Augen ausgehend, durchdringen übergreifende Formpartien die Gesichtskomposition und entfalten ein Netz rundlicher Formkonstellationen, die das Thema des Sehens, Blickens und daraus resultierend des Erkennens über das Gegenständliche hinaus erweitern und die Gesamtheit der Darstellung inhaltlich durchdringen. Auch die Hintergrundschraffen partizipieren von diesem Formengeflecht, so entspricht dem stark räumlich aufgefassten Haupt eine sphärisch sich einwölbende Dunkelzone. Die schrägen Schraffen begleiten in ihrer Ausrichtung von links unten nach rechts oben die Neigung des Hauptes, wodurch dessen Dreidimensionalität unterstrichen wird. Solche parallelisierenden Schraffenfolgen leiten sich aus den früheren Übungsblättern der Mädchenporträts (**Kat. Nr. 114-116**) her, bei denen sich eine sphärische Einwölbung noch ganz schematisch andeutet. Das sphärische Einsinken und Verdichten des Grundes hat seinen einzigen Bezugspunkt im Kopf. Diese Dunkelzone ist als ein rein figurengebundener Wert aufzufassen, der sich zudem einer übergeordneten Hell-Dunkel-Rhythmik unterordnet.<sup>1927</sup> Diese rhythmische Anordnung dient vor allem der Modellierung der Gesichtspartie und darf als ein akademisches Gestaltungsmoment bewertet werden. Darüber hinaus partizipiert sie an der Hinwendungsbewegung zum Betrachter, indem die Schräge der rechten Schulter relativ steil zur verdunkelten Halsbinde führt, von wo aus in spitzem Winkel in Gegenrichtung der dunkle Kontur der Mützenkrempe aufsteigt, der dann durch den gespannten Kontur der rechten hellen Gesichtshälfte wieder zur Schulter zurückleitet. Diese den Kopf rahmenden und zugleich konstituierenden Bildschrägen innerhalb der Hell-Dunkel-Struktur evozieren die dem Porträt eigene Dynamik, um das aufmerksame, wache Schauen mit zu thematisieren, das Erschauen, das erst die künstlerische *inventio* ermöglicht.

Zieht man die Entwicklung des Porträts im 18. Jahrhundert hinzu, so ist Schmidts Selbstbildnis dem Typus nach ein *privates Porträt* mit repräsentativem Charakter. Gerade der reduzierte Bildausschnitt, der die Porträtbüste auf das Gesicht des Dargestellten konzentriert, macht im Vergleich mit dem *barocken Standesporträt* oder dem *Handlungsporträt* die intimere, privatere Anspielung des Porträts deutlich.<sup>1928</sup> Dieser Zug des Privaten findet sich vor allem im französischen *Freundschaftsportrait*, bei dem der Dargestellte in der Regel in Dreiviertelansicht gegeben ist, wobei der Kopf zumeist stärker als der Oberkörper dem Betrachter zugeneigt ist.<sup>1929</sup> In diesem verzeitlichten Hinwendungsmoment sieht Claudia Denk das „allgemeine Charakteristikum“ der einfigurigen *Freundschaftsporträts*, das damit den „intimen Dialog“ mit dem betrachtenden Gegenüber ermöglicht.<sup>1930</sup> Auch die Tatsache, dass Schmidt – wie oben erwähnt – auf berufsbezeichnende Attribute verzichtet, unterstreicht die größere Privatheit. Einziges Attribut ist die Kopfbedeckung, die an die lange Tradition der „Berufskleidung“ des Künstlers anknüpft<sup>1931</sup>, fern der für den Malprozess tatsächlich benötigten Attribute. Ikonografisch verweist dieses

<sup>1927</sup> Während sich dichte Schraffengebilde zu einer Dunkelheit über seiner rechten Schulter zusammenfinden, schließt sich die hell erleuchtete Wange bzw. das lichte Gesichtsfeld an, dem wiederum die verdunkelte Gesichtsfanke folgt, die von einer hellen Hintergrundzone am rechten Bildrand abgeschlossen wird. Auch das Gesichtsfeld selbst ist oben und unten nochmals durch schräg verlaufende Hell- und Dunkelzonen verklammert: der dunkle konturierte Schlagschatten der Mütze sowie die Dunkelzone am Kinn und der Halsbinde rahmen das Gesicht ein.

<sup>1928</sup> Zu den unterschiedlichen Porträttypen siehe Denk 1998, S. 70-90.

<sup>1929</sup> Siehe ebd., S. 94-105.

<sup>1930</sup> „Ist in den *morceau de réception* die Distanz zum Betrachter beabsichtigt, so in den Brustbildnissen die intime Nähe. Während im Handlungsporträt die Anwesenheit eines Betrachters teilweise sogar negiert wurde, streben diese Bildnisse eine direkte und unmittelbare Konfrontation an. Mit aufmerksamen Blicken und einem einladenden Lächeln nehmen die Künstler Kontakt zum Betrachter auf; dieser wird sich seiner Existenz als Gegenüber bewußt, ein intimes Zwiegespräch wird angeregt.“ Ebd., S. 102.

<sup>1931</sup> Ihren Ursprung hat diese Kopfbedeckung des Künstlers in der Renaissance. Das „Malertuch“ war ein über den Kopf gewickeltes turbanähnliches Gebilde, das vor Schmutz und Kälte schützte, bis seine zeichenhafte Entwicklung als Berufsbezeichnung des Künstlers allgemein gültig wurde. Das Malertuch wurde insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert in

zunächst aus dem Handwerks- und Zunftzusammenhang herrührende Kleidungsstück in erster Linie auf Schmidts Profession als Maler: Anette Scherer macht in ihrem ikonografisch orientierten Beitrag darauf aufmerksam, dass neben dem im 18. Jahrhundert offiziellen Selbstporträt des Künstlers, das oftmals an das französische *portrait d'apparat* angelehnt ist<sup>1932</sup>, auch ‚reduziertere‘ Selbstbildnisse meist für Privatsammlungen geschaffen wurden, die einen „weniger repräsentative[n] Aspekt als vielmehr die Demonstration der Profession zum Ausdruck“ brachten.<sup>1933</sup> In diesem Kontext ist auch Schmidts Porträt anzusiedeln, das für die Sammlung des Hessen-Darmstädter Großherzogs bestimmt war.<sup>1934</sup> Neben der Mütze, als Ausweis seiner Profession, ruft seine halblange Frisur mit den seitlich wegspringenden Locken Werther- und Schiller'sche Haartracht in Erinnerung. Durch diese beiden Elemente, Kleidung und Frisur, wird er dem höfischen Kontext, in dem gepuderte Allongeperücken mit Zopf verbreitet waren, enthoben und es gelingt ihm, sich in bewusster Abgrenzung zur höfischen Konvenienz als Künstler mit Freiheitsanspruch zu definieren. Mehr noch: Diese im aufklärerischen Umfeld der Zeit als Topoi geltenden Elemente deuten daraufhin, dass Schmidt sich hier offenbar einem freigeistigen Künstlertum zuzuwenden sucht, wenngleich seine enge Verbindung mit dem Hof, für den diese Zeichnung bestimmt war, offensichtlich bleibt. Hinzu kommt, dass eine „neue, subjektiv geprägte Betrachtungsweise“<sup>1935</sup> zum Tragen kommt: Denn nicht mehr die Dechiffrierung der Attribute musste vom Betrachter geleistet werden, vielmehr stand nun „ein durch *Einführung* geleitetes Lesen in den Gesichtern. *Coeur* und *sentiment* bestimmten im Zuge der Empfindsamkeit den Umgang mit diesen Porträts.“<sup>1936</sup> Es verwundert daher kaum, dass sich Schmidt gerade in Darmstadt – dort wo sich der ‚Kreis der Empfindsamen‘ zusammenfand – sein für den Großherzog bestimmtes Porträt diesem französischen Typus annähert, zumal das Thema durch Selbstbildnisse von Johann Conrad Seekatz (1719–1768)<sup>1937</sup> und Johann Christian Fiedler (1697–1765)<sup>1938</sup> bereits hinreichend bekannt war.<sup>1939</sup>

## 126

### Studienblatt

Um 1774-1792 (1775-1798?)

Feder auf Papier

27,7 x 39,6 cm

Bezeichnet recto von eigener Hand oben links mit Feder: „*Bordraite / berühmter Künstler / in Rom Manheim, / in Darmstadt. Hauptmann / sind mit No / bezeichnet*“.

davon links:

„No

---

verschieden gestalteten Kopfbedeckungen weiterentwickelt. Scherer 2004, S. 21 mit vielen Beispielen. – Zu erinnern sei an dieser Stelle auch an die zahlreichen Selbstbildnisse von Rembrandt, in denen er sich oftmals mit Malertuch und Malermantel, einem von ihm umgenutzten Hausmantel, der nun Berufskleidung bezeichnende Qualität erhielt, darstellte. Siehe zur Mütze im privaten häuslichen Bereich im 18. Jahrhundert auch Tutsch 1995, S. 50f.

<sup>1932</sup> Der Künstler versuchte sich im repräsentativen *portrait d'apparat*, meist als Knie- oder Ganzfigurenbildnis, in Haltung und Kleidung dem Herrschenden anzugleichen. Hinzu kamen zahlreiche Attribute, so diejenigen, die für den Herstellungsprozess eines Gemäldes direkt benötigt wurden (Leinwand, Palette, Pinsel usw.), wie auch diejenigen, die seinen Bildungshorizont anzuzeigen vermochten (Bücher u. ä.).

<sup>1933</sup> Scherer 2004, S. 28.

<sup>1934</sup> Das Blatt befindet sich von Anfang an in Hessen-Darmstädter Besitz.

<sup>1935</sup> Denk 1998, S. 101.

<sup>1936</sup> Ebd., S. 102.

<sup>1937</sup> Seekatz malte mehrere Freundschafts-porträts, wie etwa das *Bildnis eines Mannes mit Pelzmütze*, um 1755, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, das sich im Besitz des Malers Strecker befand und das über lange Zeit als Selbstbildnis galt. Kat. Darmstadt 1997, S. 182ff.

<sup>1938</sup> *Selbstbildnis mit Brille*, um 1745, Öl auf Leinwand, Darmstadt, Schlossmuseum, sowie *Selbstbildnis*, um 1755, Pastell, Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift. Siehe AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, Kat. Nr. 93 und 92. – Insbesondere das *Selbstbildnis mit Brille* hat eine gewisse Popularität besessen, da es in mehreren Repliken unter anderem in den Großherzoglichen Privatsammlungen überliefert ist.

<sup>1939</sup> Vgl. zum Darmstädter ‚Kreis der Empfindsamen‘ das Kapitel: A I. 2. Lehrjahre am Hessen-Darmstädter Hof.

- 1 *Pederi [Peter] berüh[m]ter Tiehrmaler*
- 2 *Bach Mahler aus Berlin*
- 3 *Verschavel Bildhauer in Manheim*
- 4 *Neuville. Hauptmann in Darmstadt*
- 5 *Trippel berühmter Bildhauer / aus der Schweiz*
- 6 *Müller aus Stutgart. / bekannt unter dem / Namen Teifel Müller*
- 7 *Ritter musicus aus Manheim*

Nachträglich von fremder Hand unten rechts mit Feder bezeichnet „*Ich Heinrich Schmidt fecit./ geboren 1749. in Hildburghausen, starb in Rom.*“ (Verwechslung mit dem gleichnamigen Hildburghausener Künstler); bezeichnet mit Feder von Mitte oben bis rechter Rand „*in casa del Signor il stilo dei firentinus non è / il altro il altro*“.

Am linken Bildrand unten mit Bleistift nachträglich von fremder Hand bezeichnet „*Heinrich Schmidt*“

Bezeichnet verso; Bleistift mit schwarzer Tusche überschrieben unten links, auf dem Kopf: „*No I Peter [...]maler / in Rom – 1791*“; links unten am Rand: „*No 2. Bach Maler aus Berlin / in Rom 1788.*“; unterer Bildrand Mitte: „*Hauptmann Neuville / aus Darmstadt / 1784*“; darüber mit Tinte: „*3 – Werschafel*“; das gleiche kurz darüber mit Bleistift: „*N 3 [...] / Manheim 1784*“; rechter Bildrand unten: „*5. Wilhelm Dopfein [?] / in Rom 1788 / aus Kassel*“; darüber schräg rechts: „*6 Mahler Muller / Teufels Müller / in Rom 1788 – / 6.*“ Darüber: „*7 / 7 – Trippel Bildhauer / Rom – 1788*“.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung

Inv. Nr. HZ 2276

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

Weber 1959, S. 12, Abb. Detail (nur Verschaffelt), S. 11; Rave 1960, S. 124; Karg 1968; Karg 1984, S. 111; Sattel Bernardini 2006, S. 70.

Das über mehrere Jahre entstandene Blatt dokumentiert Schmidts Bekanntschaften in Darmstadt, Mannheim und Rom.<sup>1940</sup> Es ist ein persönliches Erinnerungsblatt, das in den Kontext der Memorialkultur des 18. Jahrhunderts gehört.

## 127

### Skizzenblatt mit Putti und Figuren

Um 1780

Feder auf Papier

19,4 x 15,1 cm

Signiert unten rechts mit Tusche „*Schmidt fecit*“.

Bezeichnet später von fremder Hand mit Tusche „*Handzeichnung*“.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung,

Inv. Nr. HZ 2275

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

Rave 1960, S. 124; Karg 1968; Karg 1984, S. 111.

Das hochformatige Blatt zeigt vier Figuren im unterschiedlichen Grad der Ausarbeitung: Am deutlichsten elaboriert ist ein sitzender Putto mit Umhängetasche, der sich mit seiner Rechten auf einer in großen Schwüngen skizzierten Unterlage (Stein, Tuch oder ähnliches) aufstützt. Am linken Blattrand befindet

<sup>1940</sup> Wilhelm Weber geht davon aus, dass das Blatt ausschließlich „Porträts von Künstlern“ zeige, „die Schmidt in Rom kennenlernte.“ Weber 1959, S. 12.

sich das Dreiviertelprofil eines Gelockten (oder einer Frau?), daneben, in der Mitte, ein durchgestrichenes Profil (wohl derselben Figur). Die untere Blatthälfte dominiert ein Männerbild im Linksprofil, der sich mit beiden Armen einem Gegenstand (dieser nicht ausgearbeitet) zuwendet. Sein Bildnis ist mit wenigen Strichen als das eines älteren Mannes charakterisiert.

Die unterschiedliche Thematik der Figuren sowie die variierende Skizzenhaftigkeit in der Ausführung lässt an ein Studienblatt nach einer Vorlage – vielleicht einem Gemälde oder Stich – denken. Zeichnerisch konzentriert sich Schmidt auf die Darstellung der Köpfe beziehungsweise der Körperhaltungen von Figuren. Er sucht mit grafischen Mitteln körperliche Dispositionen nachzuvollziehen. Beim Putto etwa folgt er durch wiederkehrende Strichfolgen dem Kontur, den er insbesondere links mehrfach nachzieht und gerade in der Schulter-Arm-Partie noch unsicher zu einem Liniengeflecht verdichtet. Die dreidimensionale Bestimmtheit des Körpers hingegen erreicht er durch Parallelschraffen, die die Rundungen des Körpers definieren. Ganz anders modelliert er das Haupt der Gelockten, deren Gesicht er mithilfe von Zackenlinien (im Halsbereich) und gepunkteter Strichverknappung in Bereich der Nasolabialzone auflöst, wohingegen er das Auge wiederum in parallelen Strichfolgen umkreist. In lockerer Strichfolge sind die Haarlocken sicher hingesezt, ebenso sicher wie die struppige Frisur des Mannes unten, dessen Oberkörper nur mit wenigen, teils sich durchkreuzenden Strichen angegeben ist. Unverkennbare Schwächen zeigen hingegen die Hände in ihrer proportionalen und perspektivischen Angabe.

## 128

### Kirche und Häuser

1781

Aquarell und Bleistift mit schwarz getuschter Umrahmung auf Papier

27,1 x 34,2 cm

Bezeichnet vermutlich eigenhändig „*Von Schmidt nach der Natur gezeichnet / den 12.<sup>ten</sup> Sept. 1781*“.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Grafische Sammlung

Inv. Nr. HZ 5153

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum.

*Rave 1960, S. 124; Karg 1968; Karg 1984, S. 111.*

Bei der Ansicht mit *Kirche und Häuser* greift Schmidt wiederum auf niederländische Vorbilder zurück, hier vor allem auf die Komposition von Dorf- und Stadtansichten mit Genremotiven. Ähnlich wie bei dem *Schneidemühlenblatt* (**Kat. Nr. 123**) legt die Bezeichnung „*nach der Natur gezeichnet / den 12. ten Sept. 1781*“ eine vor der Natur entstandene Landschaftsschöpfung nahe, doch zeigt insbesondere die streng symmetrische Anlage und das Einbetten der Genrefiguren den unverkennbar niederländischen Einfluss: Das Blatt ist symmetrisch mit drei Fachwerkhäusern gegliedert, die im Talgrund an einem Bachlauf mit Brücke gelegen sind. Belebung erfährt die Komposition durch einige Staffagefiguren wie etwa die in gebückter Haltung ihrer Beschäftigung nachgehenden Bauern links, die auf der Brücke stehenden Männer in der Bildmitte oder die vom Bachbett zurückkehrende Kuh am unteren Bildrand. Der sich auf dem Berg im Hintergrund erhebende gotische Kirchenbau, der von einer Stützmauer umgeben ist<sup>1941</sup>, überragt mit seinem spitzen Turmhelm die Szenerie und bildet gewissermaßen die ‚Dorfkrone‘. Dem Studium vor Ort entspringend, sind die Bäume und Baumgruppen ohne gliedernde Dominanz wiedergegeben und bilden mit den Häusern und den Staffagefiguren einen gleichgewichteten Zusammenhang. Auch hier dominiert ein sachlicher Vortrag der Bildelemente, der sich jedoch im

<sup>1941</sup> Vermutlich eine Chorturmkirche mit spitzbogigem Westfenster und östlich orientiertem Chorturm in exponierter Lage.



Unterschied zum *Schneidemühlenblatt* (**Kat. Nr. 123**), bei dem die Baumgruppen idealisierend eingebunden waren, stärker auf das Porträtieren der Hauskonstellation und deren Wiedergabe bezieht.

129

**Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844)**

1782

Grafit auf Papier, farbig aquarelliert (in Rot, Braun, Beige und Schwarz); im gezeichneten Rahmenoval, teilweise weiß gehöht (Augen).

22,5 x 27,0 cm

Signiert „Schmidt / fecit / 1782“.

Bezeichnet rückseitig nachträglich in zwei Handschriften; oben mit Tusche „Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher / (ECFAS!) / \* 18.1.1755 zu Alsfeld / + 20.4.1844 zu Darmstadt / Großherzoglich Hessischer Wirklicher Geheimrat / Cabinetts-Sekretär / (Bild als Bräutigam) / ~ Juli 1784“. Am unteren Bildrand mit Bleistift auf dem Kopf stehend: „Ernst Schleiermacher / Cabinets-Sekretär / 1755-1844“. Reste eines alten Klebeschildes am rechten Rand mit Wortfetzen: „in de / ...ingew / digne“.

Aschau, Privatbesitz

Provenienz: Aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844); blieb in Familienbesitz; bis 1927 bei Ludwig A. Andr. Schleiermacher, darauf bis 1945 bei seiner Frau Viktoria Alberta Alice Luise Schleiermacher, geb. Becker; ab 1945 bis 1990 bei Walter Schleiermacher, München; seit 1990 in Familienbesitz in Aschau.

Gunzert 1954, Abb. S. 232; Lohmeyer 1957, S. 120; Karg 1968; Gunzert 1982, nur Abb. S. 244; Karg 1984, S. 88f., 111f.; Fegert 1996, S. 31, Abb. Nr. 21; Jeffares online edition 2012, S. 4.

Bemerkung: Neil Jeffares weist die Zeichnung dem gleichnamigen Hildburghausener Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu. Jeffares online edition 2012, S. 4.

Das Bildnis von *Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher*<sup>1942</sup> zeigt noch die Schwächen einer Schülerarbeit<sup>1943</sup>: Der Porträtierte ist frontal im Brustbild dargestellt, nahezu im Dreiviertelporträt, mit angewinkelten Armen, seine Linke in die Weste geführt, die Rechte auf einen Stock aufgestützt. Er trägt eine höfische Perücke und schaut versonnen nach rechts aus dem Bild, ohne den Betrachter anzublicken. Während Schmidt das Gesicht in zartem Inkarnatton sorgfältig modelliert und es in eine gleichmäßige Helle taucht, teilt er den Grund vertikal in eine Licht- und Dunkelzone, ohne jedoch zu einer einheitlichen, stringenten und alle Bildelemente durchdringenden Hell-Dunkel-Rhythmik zu gelangen. Fleckenhafte Helligkeiten – zum Beispiel hinter seinem linken Ohr oder auf dem Oberkopf der Perücke – zeigen noch sein Suchen nach Einheitlichkeit und Geschlossenheit in der Hell-Dunkel-Gestaltung. Auch die Ausführung der rechten Hand bereitete Schmidt offenbar Schwierigkeiten, verweist sie doch in ihren anatomischen Unstimmigkeiten auf den Übungscharakter des Werkes.

Noch größere Schwächen sind bei der als Pendant begriffenen Zeichnung von Schleiermachers Frau *Johanna Henriette Catharina Schleiermacher geb. von Hesse* (**Kat. Nr. 130**) zu beobachten, bei der zwar das frontal blickende, von geübter Hand gezeichnete Haupt eine in sich stimmige Formfindung zeigt, aber die Behandlung der Stofflichkeit des Kleides, insbesondere der Rüschen, sowie die anatomisch-additive und falsche Darstellung der Hände noch große Schwierigkeiten beim Erfassen des Naturvorbildes zu erkennen geben. Auch in der Hell-Dunkel-Gestaltung sind dieselben Schwächen

<sup>1942</sup> Zu Schleiermacher siehe Gunzert, S. 245ff. – Sein Vater war der Leibarzt der Landgräfin Caroline. Schon als Kind wurde Ernst Christian als Page bei dem vierjährigen Friedrich, dem Sohn der Großen Landgräfin, eingesetzt. Studium in Gießen und Göttingen. Brill 1960; Merck 1991.

<sup>1943</sup> Siehe auch das Kapitel: A I 2. Lehrjahre am Hessen-Darmstädter Hof.

präsent, hier jedoch teilt die Hell-Dunkel-Zone den Grund nicht vertikal, sondern streng horizontal. Beide Porträts sind umgeben von einem zeittypischen gemalten illusionistischen Rahmen, der grundsätzlich betrachtet die Distanzierung und Idealisierung des Dargestellten zum Ziel hat.<sup>1944</sup>

Einen ganz ähnlichen Übungscharakter weist auch das von einem unbekannten Künstler gezeichnete *Porträt der Merckschen Kinder* (**Abb. 73**) auf, das Carl Anton und Adelheid Merck mit Zeichenstift, Buch und Mappe an einem Tisch sitzend und von einem illusionistischen Rahmen eingefasst zeigt.<sup>1945</sup> Die proportionalen Unsicherheiten, anatomischen Abweichungen insbesondere bei der Darstellung der Hände sowie der stark schematische Zeichenduktus fallen hier noch hinter Schmidts Schleiermacher-Porträts zurück. Solche Porträtdarstellungen in illusionistischem Ovalrahmen gehörten zum Standardrepertoire der höfischen Zeichenkunst in Darmstadt.<sup>1946</sup>

### 130

#### **Johanna Henriette Catharina Schleiermacher geb. von Hesse (1764–1800)**

Spätere Gattin des Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844)

Um 1782

Grafit auf Papier, farbig aquarelliert (olivgrünhell u. -dunkel, schwarz, beige, Inkarnatsfarbigkeit koloriert, Pupillen schwarz); im gezeichneten Rahmenoval, teilweise weiß gehöht (Augen, Rüschen).

22,5 x 27,0 cm

Unsigniert

Bezeichnet rückseitig nachträglich in zwei Handschriften, oben mit Bleistift „*Henriette Schleiermacher / geb. von Hesse / - 1803*“. Unterhalb mit Tusche „*Johanna Henriette Katharina von Hesse / \*9.11.1764 Pirmasens / + 9.11.1800 Darmstadt / mit Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher / (Bild als Braut) / ~ Juli 1784.*“

Aschau, Privatbesitz

Provenienz: Aus dem Besitz des Hessen-Darmstädter Kabinettssekretärs Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844); blieb in Familienbesitz; bis 1927 bei Ludwig A. Andr. Schleiermacher, darauf bis 1945 bei seiner Frau Viktoria Alberta Alice Luise Schleiermacher, geb. Becker; ab 1945 bis 1990 bei Walter Schleiermacher, München; seit 1990 in Familienbesitz in Aschau.

*Lohmeyer 1956, S. 21; Lohmeyer 1957, S. 120; Karg 1968; Karg 1984, S. 89, 112; Fegert 1996, S. 31, Abb. Nr. 22.*

Siehe hierzu unter der **Kat. Nr. 129** ihres Mannes Ernst Christian Friedrich Adam Schleiermacher (1755–1844)

<sup>1944</sup> Klingsöhr-Leroy 2002, S. 67. – Vor allem steinerne illusionistische Rahmen, also Rahmen in einem „die Zeiten überdauernden Material“, förderten die „repräsentative Wirkung des Bildnisses“ und verleihen auch dem Porträtierten eine größere „Dauerhaftigkeit“. Ebd., S. 70.

<sup>1945</sup> Um 1783, Bleistift und Wasserfarben, 37 x 40,7 cm, Darmstadt, Firmenarchiv Merck. – Siehe AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, Kat. Nr. 85, Abb. S. 61.

<sup>1946</sup> Was u. a. auch das Porträt des Dr. Augustin Heymann von Ernst Heinrich Abel (geb. 1737) aus dem Jahre 1773 belegt. Auch hier ist das Brustbild in streng vertikal geteiltem Helldunkelgrund arrangiert, ohne dass eine stringente Hell-Dunkel-Struktur zwischen dem Porträtierten, und dem Grund tatsächlich entwickelt wäre. Kunsthalle Bremen, aquarellierte Zeichnung. Biermann 1914, Bd. 2, S. 590, Abb. 1000; Thieme/Becker, Bd. 1, S. 17; AKL, Bd. 1, S. 111f. – Abel war der Bruder des Miniaturalers Ernst August Abel (geb. 1720), 1779 weilte er in Köln, um 1780 in Hamburg und 1783 in Bremen.

131

**Weiheszene mit Priester vor dem Denkmal einer Stadtpersonifikation**

1784-98

Feder in Braun, hellbraun laviert

21,4 x 17,1 cm

Signiert unten rechts mit Feder in Braun: „Schmit f: Rom“

Hamburg, Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle

Provenienz: Johann Valentin Meyer (1747–1811), Hamburg; Georg Christian Lorenz Meyer (1787–1866)

*Kat. Hamburger Kunsthalle 2011, Kat. Nr. 936, Abb. S. 357.*

In einem antikisierenden Rotundenraum, dessen Wände mit ionischen Halbsäulen und rundbogigen Figurennischen gegliedert sind, befindet sich ein Denkmal, um das sich eine antik gewandete Menschenmenge versammelt hat.

Das in der linken Blatthälfte befindliche, übereck gestellte Monument besitzt ein hohes Postament auf quadratischem Grundriss, das an der linken Schauseite eine nicht leserliche Inschrift aufweist. An den Ecken des Postamentes befinden sich Bukranien, zwischen denen Festons gespannt sind.

Das Denkmal selbst zeigt eine figürliche Darstellung zweier weiblicher Figuren: Die linke Sitzende hat einen Arm auf ein am Boden abgestelltes Schild aufgelegt. Sie trägt einen Helm mit Federschmuck und erinnert in der gesamten Erscheinung an Darstellungen der Athena bzw. von Stadtgottheiten. Ihr ist eine stehende Figur zur Seite gestellt, die sich der Sitzenden zuneigt und die in ihrer Linken ein großes Füllhorn hält, wohl im Sinne der Abundantia als Hinweis auf den Wohlstand.

Die das Denkmal umringenden antikisch gewandeten Figuren gehen unterschiedlichen Handlungen nach: Linkerhand, am Postament des Denkmals, befinden sich mehrer Personen, die sich vor dem Denkmal verneigen oder sich bittend niederzuknien scheinen (die beiden Rückenfiguren in der Mitte). Rechts am Postament befindet sich ein bärtiger Priester mit über den Kopf gezogenem Mantel samt einer kleinen Dienerfigur zu seiner Linken und dreibeiniger Räucherschale. Rechterhand schließt eine isokephale Frauengruppe die Szenerie ab, bei der eine exponierte Rückenfigur zur Opferschale hintritt. Diese typische Opferdarstellung, wie sie etwa schon im 17. Jahrhundert durch Kompositionen Johann Heinrich Schönfelds (1609–1684), der von 1633 bis 1649 in Rom und Neapel lebte, populär gemacht wurde, erinnert auch in der Gesamtanlage mit Rotundenraum sowie Denkmal mit Bukranien an barocke Vorbilder,<sup>1947</sup> die Schmidt in klassizistischer Manier umdeutet.

132

**Amor und Psyche**

1799

Feder in Schwarz über Bleistift, braun-grau laviert, mit Bleiweißhöhlungen, auf braun-grauem Bütten

35,5 x 23,3 cm

Signiert und datiert unten mittig mit Feder: „amor e psiche Schmidt in Nap 1799.“

Zustand: Etwas fleckig, mehrere kleinere, teils alt hinterlegte Tintenfraßstellen, am unteren Bildrand teilweise alt hinterlegte Einrisse; unten rechts geglättete Schrägfalte; oben rechts restaurierter Eckenriss; oben links größere hinterlegte Fehlstelle; der obere Rand verso mit dünnem Montagestreifen

Aufgerufen bei ebay am 27. Sept 2012

Privatbesitz

*unpubliziert*

---

<sup>1947</sup> Siehe Johann Heinrich Schönfeld, *Der Schwur des Hannibal*, Federzeichnung, um 1660/61, Abb. in Pée 1971, Kat. Nr. 93, Abb. 264.

Die erst 2012 im Kunsthandel entdeckte Arbeit ist die erste erhaltene Zeichnung aus Schmidts neapolitanischer Zeit und ist in den Kontext des Gemäldes *Amor und Psyche* (**Kat. Nr. 78**), das 1808 vom Königshof erworben wurde, einzuordnen. Bei der vorliegenden, 1799 datierten Zeichnung handelt es sich wohl um eine Reinzeichnung als Vorlage für das Gemälde oder eventuell auch nach diesem Gemälde entstanden. Sie ist wohl für den freien Kunstmarkt bestimmt gewesen, da sie sowohl Signatur, Datierung als auch Ortsangabe trägt.

Dargestellt ist der Moment der inneren Zerrissenheit und Bewusstwerdung der Psyche, nachdem sie mit Hilfe der Öllampe die Gestalt des schlafenden Amors, des vermeintlichen Ungeheuers, welches sie mit einem Dolch umbringen wollte, erblickte. Als sie Amor im Schein der Lampe als Amor erkennt, verliebt sie sich erneut. Durch einen Tropfen des heißen Öls ließ sie Amor erwachen, der daraufhin schwere Vorwürfe erhebt und Psyche verlässt.

Das Blatt zeigt in einem nächtlich verschatteten bühnenartigen Innenraum die sich in ausladender Geste nach links, dem verschwindenden oder bereits verschwundenen Amor zuwendende Psyche. Das Blatt ist an der linken Seite beschnitten, hier fehlt auch die in Feder gezeichnete einfache Rahmung, jedoch ist zu vermuten auch auf Grund der Bezeichnung, dass Amor womöglich auf der linken Blatthälfte dargestellt war, wahrscheinlich sogar schwebend, da Psyches ausladende Geste, wie auch ihre gesamte Körpersprache, in diese Richtung ausgerichtet ist. Sie steht in bildparalleler Haltung, mit ausladendem Schritt, bei dem sie ihr rechtes Bein als Standbein nahezu im Bildzentrum des Blattes platziert hat. Ihr Oberkörper ist weit nach links in flehender Geste gewendet, den rechten Arm erhoben, in der abgesenkten Linken eine vierflammige Öllampe haltend. Ihr klassisches Haupt mit hochgebundenen Haaren ist erhoben, der Mund ist leicht geöffnet. Das sie umwehende Tuch unterstreicht die Dynamik des Schrittmotivs, indem es in einer langen Bahn über ihre rechte Schulter herabfällt und nach rechts auszipfelt. Eine weitere Tuchbahn fällt hinter ihrem Rücken herab und unterstreicht die Rückenkontur.

Der bühnenartige Raum wird links und rechts durch ein vertikales, bildrandparalleles Säulenmotiv begrenzt, das einem dazwischen gespannten Vorhang als Basis dient. Davor stehen links ein schräg im Raum stehendes Bett mit Tatzenfuß und Widderkopf sowie rechts ein Tisch mit einem satyrhaft geschnitzten Fuß, auf dem eine Kanne, eine Dose und andere Utensilien stehen.

Die Zeichnung ist vor allem in der Figur sicher. Die Konturlinien zeigen einen dickeren und dünneren Strich, mit dem durch die Druckstärke der Feder die verschiedenen Körperpartien akzentuiert sind. Freier und skizzenhafter ist der Tatzenfuß des Bettes mit sich überlagernden Strichfolgen ausgeführt. Die Lavierung dient der Elaborierung der nächtlichen Situation: das innerbildliche Kunstlicht der Lampe ist das mit Weißhöhungen betonte Lichtzentrum, von dem aus sich das Licht von der Hüfthöhe aus über die Figur der Psyche ausbreitet und damit die Dramatik der Situation herausstellt. Insbesondere die kräftigen, fast flackernden Kontraste im Bereich des Oberkörpers sowie des von unten erhellten Gesichtes zielen darauf ab, die innere Erregtheit der Dargestellten zum Ausdruck zu bringen.

## 5. VERSCHOLLENE ZEICHNUNGEN

**133**

**Ansicht von Saarbrücken**

Vor 1780

Wohl Gرافit oder Kreide auf Papier

Maße unbekannt

*Lohmeyer 1951, S. 57f., Anm. 15a.*

Überliefert durch eine Druckgrafik von Johann Leonhard Zentner (1761–1802) (siehe **Kat. Nr. 152**).

**134**

**Naturstudie**

Um 1772-84

Schwarze Kreide auf Papier

Maße unbekannt

Ehemals in der Sammlung des Kreisdirektors Carl Draudt, Alzey.

*Emmerling Inventar, Notiz bei Nr. 150, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Grafische Sammlung.*

*Unpubliziert*

Siehe unter der **Kat. Nr. 121**.

**135**

**Prospekt der Bergstraße von Eberstadt**

1778

Aquarell auf Papier

Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; ehemals Schlossmuseum Darmstadt.

*Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Lohmeyer 1950, S. 68, 69, Anm. 6, S. 74, Anm. 7; Bénézit 1954, S. 610; Darmstadt/Hofmaler 1967, o. S.; Karg 1968; Karg 1984, S. 112.*

**136**

**Die Familie des Musikhändlers Götz aus Mannheim**

Um 1784/85

Getuschte Zeichnung

Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals Basel, Sammlung Ryhiner.

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Karg 1969; Karg 1984, S. 112.*

„Von ihm besaß ein H. Ryhiner in Basel eine sehr artige getuschte und colorirte Zeichnung, die des Künstlers Freund, den Musikhändler Götz zu Mannheim und dessen Familie vorstellte.“ Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

Die wohl in Schmidts Mannheimer Zeit entstandene, heute verschollene Tuschzeichnung, die „des Künstlers Freund“, den Mannheimer Musikalienhändler und Musikverleger Johann Michael Götz (1740–1810) „und dessen Familie vorstellte“<sup>1948</sup>, ist lediglich durch Füßlis Künstlerlexikon überliefert. Laut Füßli befand sich diese „sehr artige getuschte und colorirte Zeichnung“ im Besitz des Schweizers Ryhiner. Mit „Ryliner“ kann Achilles Ryhiner (1731–1788) gemeint sein, der Sohn des Emanuel Ryhiner-Leissler (1704–1790), des Besitzers einer Indiennefabrik in Basel, der eine Kunstsammlung vorwiegend niederländischer Gemälde besaß. Achilles Ryhiner wurde wie sein Vater ebenfalls Kunstsammler, den Christian von Mechel beriet. Anfänglich folgte er dem Sammlungsschwerpunkt seines Vaters, jedoch kristallisierte sich bald seine Vorliebe für Handzeichnungen, insbesondere italienischer Renaissancekünstler, heraus.<sup>1949</sup> Den Hauptbestandteil bildeten Zeichnungen. Sein zweiter großer Schwerpunkt war die Musikaliensammlung. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass sich gerade in seinem Besitz eine Handzeichnung von Schmidt befand, die den Musikhändler Götz darstellt. Nach dem Tode wurde der größte Teil der Ryhiner-Sammlung von den Nachfahren veräußert.<sup>1950</sup> Ein Großteil der Handzeichnungssammlung befindet sich heute im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel; die Zeichnung von Schmidt allerdings nicht.<sup>1951</sup>

## 137

### Abschied Jasons

Vor 1787

Skizze

Technik und Maße unbekannt

*Hirt 1787 (1979), S. 334; Hirt 1787 (2004), S. 324.*

---

<sup>1948</sup> Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513. – Johann Michael Götz war Mannheims erster Musikverleger und erlangte das Privileg, diese Tätigkeit auf alle bayerischen Gebiete auszudehnen. Seine Biografie ist nur fragmentarisch erhalten. Er wurde vermutlich in den „Kreisen der Mannheimer Hofmusik“ ausgebildet und erlernte nachweislich die Bratsche, vermutlich auch Klavier. Ab 1770 war er Musikhändler und –stecher, wobei die Gewerbeausübung offiziell mit dem Jahr 1773 begann. Schneider 1989, Bd. 1, S. 39-44. – Zur Verlagsgeschichte und den Verkaufskatalogen ausführlich ebd.

<sup>1949</sup> Von 1758 bis 1760 reiste Ryhiner auf seiner Kavaliertour nach Italien und Frankreich und dokumentierte die Reise in seinem Tagebuch unter dem Titel *Journal de voyage*. Die Reinschrift von 1765ff. mit Zeichnungen von Georg Melchior Kraus mit Beschreibung und Teilabdruck in: Anonym, *Italienische Reise von Achilles Ryhiner*, Basler Jahrbuch 1900, S. 110-135; siehe hierzu auch Staehelin 1978, S. 253-257. – In Frankreich, hier in Paris, lernte er Georg Wille kennen. Ein Porträt von Ryhiner befindet sich im Basler Kupferstichkabinett, gezeichnet von J. R. Schellenberg, 1764, Kreide und Rötel, mit weißer Kreide gehöht, auf graubraunem Papier, 14,6 x 12 cm, Inv. Nr. 1927.219.

<sup>1950</sup> Burckhardt-Werthemann betont hierzu 1901: „Einzelne Bestandteile des Ryhiner'schen Kabinettes tauchen heute noch zuweilen im Kunsthandel auf und verraten schon durch ihr äusseres Gewand das vornehme Herkommen; die Blätter sind auf schweren Karton gezogen, mit einem schmalen Goldfilet und einer breiteren, zum Gesamtton der Zeichnung stimmenden farbigen Borde umrahmt; auf der Rückseite des Karton befindet sich öfters in schöner französischer Kursivschrift die Bezeichnung: ‚Portefeuille Nr. ...‘.“ Burckhardt-Werthemann 1901, S. 29.

<sup>1951</sup> Auch Anfragen an das Historische Museum Basel, die Grafische Sammlung der Eidgenössischen technischen Hochschule Zürich sowie verschiedene Anfragen an Mitglieder der Familien Ryliner (Ryhiner) in der Schweiz blieben erfolglos bezüglich des Aufbewahrungsortes. Für Unterstützung und Hinweise ist Herrn Gilgian Ryhiner, Basel, zu danken.

138

**Verschiedene Aquarelle für Karl Wilhelm Thurneysen (1751–1806)**

Um 1787-89

*Briefe an Goethe 1980, Nr. 233, S. 113, Nr. 271, S. 125f., Nr. 274, S. 126; Sattel Bernardini 2006, S. 74.*

Schmidt fertigte in Rom „einige Illumierte Historische Zeichnungen“, wohl Aquarelle nach Altmeistern, die der Frankfurter Kaufmann und Kunstsammler Karl Wilhelm Thurneysen (1751–1806) erwarb. Die Bezahlung erfolgte 1788 über Goethe in Weimar und Reiffenstein in Rom.<sup>1952</sup> Bei diesen „Historischen Zeichnungen“ könnte es sich um Kopien nach bekannten Gemälden handeln, da Thurneysen über Goethe auch von anderen Künstlern (z. B. von Lips und Schütz) in Rom Zeichnungen bestellte und in seinem Brief vom 27. Juli 1788 an Goethe berichtet, dass die „illuminierten Zeichnungen“ von Bury nach Michelangelo ihn „nur halbzufrieden“ stellten.<sup>1953</sup> Burys Kopien nach Michelangelo, Raffael oder den Carracci waren ebenfalls in Aquarell ausgeführt.<sup>1954</sup>

139

**Zeichnung unbekannten Themas**

Um 1788

Technik und Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals Besitz von Johann Wolfgang von Goethe.

*Harnack 1890, S. 228f.; Lohmeyer 1956, S. 15; Karg 1968; Karg 1984, S. 94, 112.*

„Unter nachstehenden Nahmen wird an Ew. Wohlgeboren nach und nach Geld ausgezahlt werden welches ich auf solche Weise zu notiren bitte. [...] Eine Zeichnung von Hrn. Schmidt die ich schon erhalten Zech. 10“. – Schriftlicher Auftrag von Goethe an Reiffenstein, eigenhändige Kopie des Briefes, hier zit. nach Harnack 1890, S. 228f.

140

**Kopien nach Fra Angelico**

Um 1788-1796

Vermutlich Zeichnungen

Maße unbekannt

*Lohmeyer 1956, S. 19.*

Der von Karl Lohmeyer entdeckte Notizzettel Goethes – heute verschollen – war mit „Rom“ überschrieben und wies die Worte „Capelle Fiesole Dies Grabmal des Papstes“ auf.<sup>1955</sup> Es ist zu vermuten, dass Schmidt gemeinsam mit Albert Christoph Dies (1755–1822) Kopien oder Zeichnungen nach den Fresken von Fra Giovanni da Fiesole gen. Fra Angelico (1387–1455) in der Privatkapelle von Papst Nikolaus V. im Vatikan anfertigte. Das Kopieren der Werke Fra Angelicos würde auf Schmidts Interesse an der älteren Malerei des 14. und 15. Jahrhundert verweisen, eine Wertschätzung, die sich in den späten 1780er Jahren im römischen Künstlerkreis etablierte. Wahrscheinlich wurde jenes Interesse

---

<sup>1952</sup> Brief von Karl Wilhelm Thurneysen am 21. Februar 1788 an Goethe und Brief vom 27. Juli 1788 an Goethe. Briefe an Goethe 1980, Nr. 233, S. 113, Nr. 271, S. 125f.; Sattel Bernardini 2006, S. 74.

<sup>1953</sup> Brief von Karl Wilhelm Thurneysen am 27. Juli 1788 an Goethe, Briefe an Goethe 1980, Nr. 271, S. 125f.

<sup>1954</sup> Siehe hierzu Dönike 2007, S. 78.

<sup>1955</sup> Siehe Lohmeyer 1956, S. 19.

an der älteren Malerei durch den Altertumsforscher Aloys Ludwig Hirt geschürt. So berichtet Johann Heinrich Meyer, dass neben Tischbein Hirt „die in Vergessenheit geratenen Malereien des da Fiesole im Vatikan“ erforscht und den Künstlern in seinem Umfeld nahe gebracht habe.<sup>1956</sup> Martin Dönike weist darauf hin, dass auch Johann Heinrich Lips und Friedrich Bury nach den Fresken arbeiteten.<sup>1957</sup> Zudem unternahm Friedrich Bury 1790 eine Reise „nach Venedig und durch die Lombardie über Florenz“, wie Meyer berichtet, und sah „zu Florenz“ die „Gemälde des da Fiesole und anderen alten Meister. Dieses bloß zufällige Ereignis hat, nach unserm Dafürhalten, vielen Einfluß auf den Gang des Geschmacks gehabt; denn von derselben Zeit an sprach sich die Vorliebe für alte Meister, zumal für die der florentinischen Schule, immer entschiedener aus. Die [...] Freskogemälde des da Fiesole im Vatikan, wie auch die des Masaccio in der Kirche St. Clemente erhielten klassisches Ansehen, das heißt: sie wurden nicht nur als ehrenwerte Denkmale der emporstrebenden Kunst betrachtet, sondern von den Künstlern nun als musterhaft studiert und nachgezeichnet.“<sup>1958</sup>

**141**

**Picus und Canens**

(Vgl. **Kat. Nr. 156**)

Vor 1801

Wohl etwas größer als 32,3 x 37,9 cm

Zeichnung

*Amor und Psyche, Picus und Canens* von E. Morace 1801, S. 93; *Anzeige Frauenholz 1801 (a)*, S. 2143; *Anzeige Frauenholz 1801 (b)*, S. 53; Nagler 1840, S. 447; *Kat. Heberle 1864*, S. 12.

„Die Fabel aus Ovids Verwandlungen von der Nymphe Canens und den in einen Specht verwandelten Picus, bot Hrn. Schmid in Rom den Stoff zu seiner Zeichnung.“ *Amor und Psyche, Picus und Canens* von E. Morace 1801, S. 93.

„Blätter in punktierter Manier [...] 2 Bl. *Amor und Psyche*, gezeichnet von Gagneraux: *Picus und Caneus*, gezeichnet von Schmidt zu Neapel, beyde gestochen von E. Morace. 5 Rthlr.“ *Anzeige Frauenholz 1801 (a)*, S. 2143 (dasselbe nochmals in *Anzeige Frauenholz 1801 (b)*, S. 53).

„12) *Picus und Canens*, zwei Blätter nach Zeichnungen von Gagneraux und Schmid in Rom. Gute punktierte Blätter, gr. fol.“ Nagler 1840, S. 447.

„E. Morace, 1766-1820. 202 *Picus und Canens*, Weibl. Figur von geflüg. Genien in den Lüften getragen. Nach Gagneraux. Vor der Schrift. qu. fol. 203 - - [*Picus und Canens*] Aehnliche Composition nach Schmid in Rom. qu. fol.“ *Kat. Heberle 1864*, S. 12.

Die Zeichnung bezieht sich auf Ovids *Metamorphosen* (14, 320ff.). *Picus*, nach Ovid Sohn von Mars und der Nymphe *Venilia*, war mit der Nymphe *Canens* verheiratet und wird von *Kirke*, da er ihre Avancen ausschlägt, in einen Specht verwandelt. *Canens*, nachdem sie lange nach *Picus* suchte, verflüchtigt sich – ähnlich wie die Nymphe *Echo* – in eine körperlose Stimme. Die Schmidt zugeschriebene, verschollene Zeichnung<sup>1959</sup> wurde 1801 von Ernst Morace (1766–1820) gestochen und gemeinsam mit dem Blatt *Amor und Psyche* nach Benigne Gagneraux in der

<sup>1956</sup> Hier zit. nach Dönike 2007, S. 92, Anm. 77.

<sup>1957</sup> Ebd., S. 92.

<sup>1958</sup> MA 11.2, S. 322f., zit. nach Dönike 2007, S. 92.

<sup>1959</sup> Siehe zur Zuschreibungsproblematik unter der **Kat. Nr. 156**.



Frauenholzschen Buchhandlung in Nürnberg verlegt. Es ist nicht eindeutig, wann Schmidt die Zeichnung anfertigte, da die zeitgenössischen Quellen sowohl Rom als auch Neapel angeben. Zudem ist die Frage aufzuwerfen, ob es sich nicht doch um eine Skizze handelt, wie 1801 angedeutet wird, denn die Blätter von Morace „sollten anfänglich auch nur als Skizzen herausgegeben werden. Doch änderte der Künstler seinen Entschluß als er fand, daß diese Behandlung der geistreichen Composition zu wenig entsprechen würde.“<sup>1960</sup> Aufgrund der allgemeinen Aussage, dass „[b]eyde“ Zeichnungen „auch im Original nicht viel größer als hier auf dem Stiche“ waren, wird die Zeichnung von Schmidt wohl etwas größer als die Radierung in Punktiermanier sein.

Siehe auch **Kat. Nr. 156**

**142**

**Samson und Delila**

Um 1801

Skizze in Öl

Maße unbekannt

Provenienz: Ehemals Sammlung Zeller, Zürich.

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Karg 1969; Karg 1984, S. 113.*

„In Zürich besitzt von ihm ein H. Zeller im Balgerist, nebst einer schönen Landschaft im Sonnenuntergang, eine, wie Miniatur ausgeführte historische Scizze in Oel, deren Gegenstand (Samson und Delila) man freylich ohne den – Eselskinnbacken nicht erkennen, sondern für irgend etwas Räthselhaftes aus weit neuerer Zeit halten sollte. Noch ist das röthliche Colorit des Bildes eben nicht das angenehmste.“ Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

**143**

**Zeichnung mit dem Namenszug „Murat“**

Um 1808

Provenienz: Ehemals im Besitz von Herrn Eugenio Aprea, Hotel le Terazze, Via Pastena, Insel Capri.

*Karg 1969.*

---

<sup>1960</sup> Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace 1801, S. 94.

## 6. ABSCHREIBUNGEN

**144**

**Johann Friedrich Dryander (1756–1812)**

**Luise Henriette Caroline von Hessen-Darmstadt (1761–1829)**

Tochter des Prinzen Georg von Hessen-Darmstadt, vermählt mit dem Erbprinzen Ludwig von Hessen-Darmstadt.

1783

Pastell

81 x 71 cm

Signiert „Dryander“

Darmstadt, Privatsammlung, Leihgabe Schlossmuseum Darmstadt

Provenienz: Ehemals großherzogliches Eigentum; heute Darmstadt, Schlossmuseum

*AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930, S. 21; Thieme/Becker, Bd. 30, S. 145; Bénézit 1954, S. 610; Karg 1968; Karg 1984, S. 112; Fegert 1996, S. 31, Abb. Nr. 20; Karg 1997, S. 2; Karg 2000, S. 32; AK Dryander 2006, S. 59, Tafel P 2, S. 65; Jeffares online edition 2012, S. 3.*

Obwohl das Gemälde von Johann Friedrich Dryander eigenhändig signiert ist und darüber hinaus auch stilistisch eindeutig in das Werk von Dryander gehört, wurde es wiederholt als ein Werk von Schmidt angesehen. Selbst das Werkverzeichnis Dryanders weist das Porträt Schmidt zu. Neil Jeffares hingegen weist es dem gleichnamigen Hildburghäuser Maler Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) zu.

**145**

**Johann Heinrich Schmidt (1749–1829)**

**Porträt von Friederike Christiane Schmidt, geb. von Sternberg (1760–1821)**

Öl auf Holz

59 x 45 cm

Provenienz: Ehemals Besitz von Therese Brédon, Bonn, heute verschollen.

*Biermann 1914, Bd. II, S. XLVIII; [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de) (Stand 11. Februar 2013).*

Im Katalog der Jahrtausendausstellung wurde das Gemälde als ein Werk von Schmidt aufgenommen und betitelt mit „Die Gattin des Künstlers“. Hierbei handelt es sich um eine Verwechslung mit dem gleichnamigen Maler Johann Heinrich Schmidt aus Hildburghausen (1749–1829), um dessen Gattin es sich auch handelt.

**146**

**Heinrich Schmidt (um 1780–nach 1809) nach Ferdinand Jagemann**

**Porträt von Franz Joseph Gall (1758–1828)**

Kupferstich

30 x 20 cm

Bez.: „Gemahlt v. Ferd. Jagemann Gestoch. v. Heinr. Schmidt in Weimar. / Weimar, im verl. des F.S. pr. Landes-Industrie-Comptoirs“

London, Science Museum

Das Bildnis Galls galt einerseits als ein Porträt nach einem Ölgemälde von Johann Heinrich Schmidt und andererseits als ein Porträt, welches Schmidt selbst gestochen hätte.<sup>1961</sup> Tatsächlich handelt es sich um das von Ferdinand Jagemann (1780–1820) gemalte Porträt Galls welches Heinrich Schmidt (um 1780–nach 1809) gestochen hat.

AK Karcher 1990, S. 152.

147

**Franz Ludwig Catel (1778–1856)**

**Ansicht des Golfs von Neapel von der Salita di Sant'Antonio**

1819

Öl auf Leinwand

99,1 x 148,6 cm

Unsigniert

Ickworth, Suffolk (Accredited Museum)

National Trust Inventory Number 851703

Das Gemälde befindet sich gemeinsam mit der *Ansicht von Amalfi* (**Kat. Nr. 148**) im Nachlass Bristols in Ickworth House, Suffolk. Beide Bilder wurden aufgrund der Rahmenbeschilderung („Schmidt“) Johann Heinrich Schmidt zugewiesen, wobei die Schmidt-Literatur diese Werke bisher nicht kannte. Verschiedene Künstler wurden danach als Autor herangezogen. Edward Croft Murray ging davon aus, dass diese Werke von Thomas Jones (1742–1803) seien, John Gere vermutete Nicholas Didier Boguet (1755–1839); auch der in Neapel arbeitende russische Künstler Silvester Schedrin (1791–1830) und Carl Frederick Aagaard (1833–1895) wurden in Betracht gezogen. Marie-Madeleine Aubrun sah die Gemälde als Werke von Pierre Athanase Chauvin (1774–1834) und Dr. Paola Rampini ordnete sie in die Schule von Posilippo ein, in der Art von Giacinto Gigante (1806–1876).<sup>1962</sup> Alastair Laing weist die Werke wieder Schmidt zu mit der Begründung: „there seems no good reason to doubt the fact that the old labels on Schmidts these pictures record the true name of their author“, wenngleich er den leisen Zweifel hegt, ob Schmidt in seinen 60er oder 70er Lebensjahren solch eine moderne Landschaftsauffassung überhaupt haben konnte.<sup>1963</sup> Laing geht aufgrund der Landschaftsauffassung von einer Datierung zwischen 1817–1827 aus. Schmidts in Frage kommende Landschaften für Frederick August Herve, 4. Earl of Bristol, Bischof von Derry (1730–1803) sind jedoch vor resp. um 1800 entstanden und lediglich Füßlis Künstlerlexikon weiß um „[...] zwey große Ausichten von Neapel“, die Lord Bristol Schmidt im Jahre 1800 abkaufte, „deren jede ihm mit 1000. Dukati bezahlt wurden“. <sup>1964</sup> Nach Meinung von Andreas Stolzenburg handelt es sich bei beiden Gemälden „zweifellos [...] um Werke“ Franz Ludwig Catels.<sup>1965</sup> Neben stilistischen Übereinstimmungen führt Andreas Stolzenburg für die Ansicht des Golfs von Neapel von der Salita di Sant'Antonio eine Beschreibung des Werks im *Giornale Arcadico* von Guiseppe Tambroni (1773–1824) von 1819 an.<sup>1966</sup> Insgesamt sind drei weitere kleinere Versionen der Darstellung des Themas bekannt – alle jedoch unsigniert –, die Catel zugewiesen sind: eine Version im Metropolitan Museum of Art (New York), eine weitere bei Daxer &

<sup>1961</sup> Der Ausstellungskatalog zu Anton Karcher gibt die Lebensdaten von Johann Heinrich Schmidt an.

<sup>1962</sup> Zuschreibungsgeschichte nach Alastair Laing, National Trust Kurator der Gemälde und Skulpturen (freundl. übermittelt von Anna Forrest, Kuratorin Ickworth House, E-Mail vom 21. März 2012).

<sup>1963</sup> Ebd. – Zudem bringt Alastair Laing auch einen „mysterious Henry Schmidt (active 1833/34)“ ins Gespräch.

<sup>1964</sup> Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

<sup>1965</sup> E-Mail vom 23. März 2012. Andreas Stolzenburg ist der Autor des kommenden Werkverzeichnisses über Franz Ludwig Catel.

<sup>1966</sup> Im Kat. Daxer und Marschall 2012 Auszüge aus dem *Gironale Arcadico*, S. 23 (Text von Andreas Stolzenburg).

Marschall (München), die dieser 2012 anbot<sup>1967</sup> und eine dritte, bei der die Figurengruppe nun in den Vordergrund gezoomt ist, befindet sich in der Nationalgalerie in Berlin.<sup>1968</sup>

In Ickworth House befand sich zudem ein weiteres Werk *Landschaft mit Mönchen vor dem Nemisee* (**Abb. 74**) mit denselben Maßen, das ebenfalls die Rahmenbeschilderung „Schmidt“ besaß und das 1993 verkauft wurde. Der unbekannte Käufer lieferte das Werk bei Sothebys London ein, wo es am 15. November 1995 als zugeschriebener Chauvin unter Lot 12 für 40.000 Pfund den Besitzer wechselte.<sup>1969</sup> Am 8. Juni 2011 wurde das Werk erneut aufgerufen, diesmal in der Old Master Paintings Auktion bei Christies New York unter Lot 92. Das Werk wurde hier als ein gesicherter Chauvin versteigert, mit dem Hinweis, dass es um 1830 von dem 1st Marquis of Bristol in Italien erworben wurde, sich danach in Ickworth befand und danach im „Property of a private collector“. Für 110.500 Dollar wechselte das Gemälde erneut seinen Besitzer.<sup>1970</sup> Bei diesem Bild handelte es sich ebenfalls um ein Werk von Franz Ludwig Catel, genauer um das 1819 im *Giornale Arcadico* besprochene Gemälde *Veduta in grande del lago Albano, presa dalla estremità del bosco die Cappuccini*, somit ist nicht der Nemisee, sondern der Albanersee dargestellt.<sup>1971</sup>

Siehe **Kat. Nr. 66, 67**

## 148

**Franz Ludwig Catel (1778–1856)**

**Ansicht von Amalfi**

1819

Öl auf Leinwand

99,1 x 148,6 cm

unsigniert

Ickworth, Suffolk (Accredited Museum)

National Trust Inventory Number 851704

Siehe unter den **Kat. Nrn. 147, 66, 67**

## 149

**Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782–1859) (zugeschrieben)**

**Die Kindheit von Bacchus**

Um 1835

Öl auf Leinwand

129,5 x 98 cm

Unsigniert

Bezeichnet rückseitig auf dem Rahmen mit der Nummer „5096“.

Privatbesitz

---

<sup>1967</sup> Franz Ludwig Catel, *Der Golf von Neapel gesehen von der Salita di Sant'Antonio*, 1818/19, Öl auf Papier, 23,5 x 36 cm The Metropolitan Museum of Art, New York (ehemals Kunsthandel Daxer und Marschall, München). – Franz Ludwig Catel, *Der Golf von Neapel gesehen von Posilippo*, 1819, Öl auf Leinwand, 75 x 101 cm, Daxer und Marschall, München (Provenienz: aus einer französischen Privatsammlung). Abb. von beiden Gemälden in Kat. Daxer und Marschall 2012, S. 23, 25.

<sup>1968</sup> Franz Ludwig Catel, *Neapolitanischer Fruchtverkäufer mit seiner Familie an der Salita di Sant'Antonio*, 1822, Öl auf Eisenblech, 22 x 31 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

<sup>1969</sup> Ebd.

<sup>1970</sup> [www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5443590](http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5443590) (Stand 28. März 2012).

<sup>1971</sup> Ausführliche Beschreibung des Werkes im *Giornale arcadico* 1819, S. 103f.

Provenienz: Nach Rave befand sich das Gemälde in der Sammlung von Dr. Otto Breun, Mannheim (Rave 1960, S. 113), der aber in einem Brief vom 14. Januar 1969 an Werner Karg Raves Verwechslung benennt („Anscheinend liegt ein Irrtum seitens des Herrn Dr. Rave vor. Herr Rave hat mich vor Jahren [...] besucht. Das in Frage stehende Gemälde habe ich jedoch nie besessen.“); danach mindestens bis 1943 Antiquariat und Galerie F. Kaltreuther, Am Kaisering, Heidelberg, wo es in den Kriegswirren ‚untergegangen‘ sei. Friedrich Kaltreuther bemerkt in einem Brief vom 21. Dezember 1968 an Werner Karg: „Im September 1943 wurde in Mannheim bei einem Luftangriff meine Wohnung [...], mein Haus [...] und meine Galerie [...] vollständig zerstört und ich konnte damals nur einen kleinen Teil der Einrichtung etc. retten. Das Bild von Schmidt hatte ich [...], da keine Klarheit wegen des Autors bestand [...] in Privatbesitz genommen und auch hier kann ich mich nicht an Einzelheiten, ob ich es verkauft oder getauscht habe erinnern. [...]“; danach Familienbesitz der Firma Fichtel und Sachs, Schweinfurt; danach Sammlung Georg Schäfer (wurde nicht in die von den Erben 1997 rechtsfähige Stiftung des bürgerlichen Rechts ‚Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung‘ überführt), aufgerufen 2005 bei Neumeister, München bei der Sonderauktion ‚Bilder aus der Sammlung Schäfer‘; von dort in den Mailänder Kunsthandel; jetzt unbekannter Privatbesitz.

Bemerkung: Doubliert, Keilrahmen wohl 19. Jahrhundert, Rahmen neu; Erneuerung des Firnis, dabei wohl Bereibungen vor allem im unteren Bereich und in der Figurenstaffage entstanden; der ursprünglich angelegte Bach im Vordergrund ist so stark berieben, dass keine Wasserspuren mehr sichtbar sind. In diesem Zuge auch Retuschen vor allem im Bereich der Konturierung der Steine im Vordergrund. Größerer Felsbrocken im Vordergrund gänzlich übermalt in einem cremefarbenen Beigegrau.

Rave 1960, S. 113-116, Abb. s/w S. 115, Abb. Detail s/w S. 113; Karg 1968; Feuchtmeyer 1975, S. 97; Karg 1984, S. 101, 114; Kat. Neumeister 2005, S. 141, Kat. Nr. 409, Farbabb.; AK Turpin de Crissé 2006, S. 114f., Abb. S. 115, Kat. Nr. 49; Sattel Bernardini 2006, S. 78f., 80, S. 81, Anm. 34, Abb. s/w 17, S. 78.

Das vorliegende Gemälde wurde 1960 von Paul Ortwin Rave an Schmidt zugeschrieben und erhielt die Titelgebung *Das Goldene Zeitalter*. Rave begründete seine Zuschreibung im Vergleich mit Schmidts *Ansicht von Ronciglione* (**Kat. Nr. 19**) und dem *Diana und Callisto*-Gemälde (**Kat. Nr. 18**) im Saarland Museum Saarbrücken hauptsächlich über den landschaftlichen Eindruck sowie über die Bildgröße.<sup>1972</sup> Werner Karg festigte die Zuschreibung, wobei für ihn der „fast sichere Beweis [...] die Darstellung der jungen Frau mit aufgestecktem schwarzem Haar, die ein Kind auf ihrem Schoße hält“ lieferte, die er als Schmidts Ehefrau Teresa „mit der 1793 geborenen Tochter“ identifizierte. Die Datierung des Gemäldes erfolgte ebenfalls durch Werner Karg anhand des Geburtsjahres der Tochter, wobei er das Gemälde nach wie vor unter den zugeschriebenen Werken listet.<sup>1973</sup> Der Auktionskatalog von Neumeister hingegen ordnete das Gemälde in den Umkreis von Jakob Philipp Hackert ein, so wie es im Zettelkatalog der Sammlung Schäfer gelistet war (freundlicher Hinweis des Auktionshauses). Bei Ingrid

---

<sup>1972</sup> „Schön sind [in der *Ansicht von Ronciglione* (**Kat. Nr. 19**)] die gelblichen, abendlichen leuchtenden Felsen mit ihren Höhungen, Rissen und Schichtungen, mit ihrem Laubwerk darüber gemalt, der moosige Steinblock ganz vorn, das grüne Farnkraut und die feigenblattähnlichen Pflanzen: alles sehr ähnlich unserem Bilde vom Goldenen Zeitalter! Auch das eigenartige Blaugraugrün des Mittelgrundes ist es, und die lebhaft geführten Pinselzüge und weißlichen Aufhöhungen bei den Gestalten entsprechen, das Gelb des Korbes, das Tamburin, überhaupt Musik und Tanz und die Einordnung der kleinen Figuren in den hohen Landschaftsraum. [...] die arkadische Landschaft [bei *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 18**)] hat viel von der Stimmung des Goldenen Zeitalters. Den freundlichen Ausblick, den graugrünen Wiesenanger, den stürzenden Bergbach, die glatten, hochgekanteten, überkragenden, stark bewachsenen Felsen, das varibale Geästfiligran vor dem Himmel oben bis zu dem klaren Gewässer vorn und dem sandfarbenen Vordergrund. Die Größe beider Ölgemälde kommt der des fraglichen etwa bei [...]“ Rave 1960, S. 123f.

<sup>1973</sup> Karg 1984, S. 101, 114.

Sattel Bernardini, die die Zuschreibung an Schmidt von Rave übernimmt, gilt das Bild als verschollen.<sup>1974</sup>

Aufgrund des monogrammierten Gemäldes *The childhood of Bacchus* von Lancelot Théodore Turpin de Crissé („T.T.“ und Krone), das 2012 von Didier Aaron & Cie Paris angeboten wurde<sup>1975</sup>, ist das vorliegende Gemälde Schmidt abzuschreiben.

**150**

**Benjamin de Rolland (1777–1855)**

**Joachim Murat besucht den Albergo dei Poveri in Neapel**

Um 1808-1815

Öl auf Leinwand

177 x 288 cm

Unsigniert

Bez.: Eigenhändig oben links in der Lünette in Großbuchstaben: „PROVIRIS / ET / PVERIS“.

Caserta, Palazzo Reale (1. sala App. Murat)

Inv. Nr.: 3177 (ältere: 1951, 732 (C. 12829); 1977/88, 328)

Provenienz: Ehemals in der Reggia di Portici, heute Caserta, Palazzo Reale

*AS NA, Ministeri degli Affari Interni, II. Inventario, busta 5058; AS NA, Casa reale amministrativa, III inventario, b. 392; Caserta o. J.; Zucchi o. J., S. 42; S. 27; Picone Petrusa 1995, S. 209; Greco 1996, S. 138, Farbabb. o. S.; Martorelli 1997, S. 417; Martorelli 1998, S. 16 (Farbabb.); Nitto 1998, S. 59; Caserta 1999, S. 33; D'Arbitrio/Ziviello 2001, S. 59 (Farbabb.); Rinaldi 2001, S. 158 (unter Lemasle); AK Casa di Re 2004, S. 304; Fardella 2006, S. 136; Toscano 2007, S. 302; Sattel Bernardini 2008, S. 68, Anm. 51; [www.arethusa.net](http://www.arethusa.net) (Stand 17. Mai 2012); Irollo 2007.*

Ab 1990 wurde das Gemälde dem Franzosen Louis Nicola Lemasle (1788–1876) zugeschrieben.<sup>1976</sup> Seit 1998 wurde es auf Grund eines Inventars von 1834 der Reggia di Portici Schmidt zugewiesen.<sup>1977</sup> Der Eintrag im Inventar von 1834 lautet „i altro detto [quadro] denotante Murat che visita l'Ospizio del Reale Albergo de' poveri, alto palmi 6 ed once 1, largo palmi 10 ed once 11 1/2, senzacornice. Autore Schmitt“.<sup>1978</sup> Alba Irollo hat Aktenmaterial aus dem Archivio di Stato Neapel vorgelegt, das das Gemälde eindeutig anhand von Auftragsschreiben, eigenhändigen Briefen Rollands usw. als ein Werk des Malers ausweist. Zu verweisen sind noch auf die von der Verf. gefundenen Rechnungsbelege im Archivio di Stato (AS NA, Ministeri degli Affari Interni, II. Inventario, busta 5058), die bei Alba Irollo nicht zitiert sind und die lediglich Ergänzungen hierzu bieten.

---

<sup>1974</sup> Sattel Bernardini 2006, S. 78f.

<sup>1975</sup> AK Turpin de Crissé 2006, Kat. Nr. 49, S. 114, Abb. 115. – Siehe auch das Exposé der Gallery Didier Aaron & Cie im Besitz der Verf.

<sup>1976</sup> La pittura in Italia 1990, S. 880.

<sup>1977</sup> Martorelli (Portici) 1998, S. 16.

<sup>1978</sup> Inventar vom 29. Dezember 1834, AS NA, Casa reale amministrativa, III inventario, b. 392, hier zit. nach Irollo 2007, Anm. 14, S. 245; auch bei Toscano 2007, S. 302 transkribiert.

151

**Unbekannter Künstler**

**Frau in den römischen Bergen**

Nach 1830

Öl auf gelblichem Papier mit Leinwandstruktur auf eine Holztafel geklebt

50 x 38,5 cm

Unsigniert

Nicht bezeichnet

München, Bayerische Staatsgemäldesammlung

Inv. Nr. 10414

Provenienz: Luigi von Bürkel, München; 1938 von der Neuen Pinakothek erworben.

*Lohmeyer 1956, S. 19, 28 (Anm. 9), Abb. s/w Nr. 12, o. S.; Karg 1968; Karg 1984, S. 113f.; Kat. München 2003, S. 66f.*

Das Gemälde war ursprünglich im Umkreis Ferdinand Waldmüllers eingeordnet, bis Karl Lohmeyer 1956 eine Zuschreibung an Schmidt unternahm.<sup>1979</sup> Dieser Zuschreibung folgte Werner Karg, der eine Datierung um 1790 vorschlug.<sup>1980</sup> Der Bestandskatalog der Neuen Pinakothek von 2003 bemerkte schon, dass das Bild aus kostümhistorischer Sicht in die Jahre nach 1830 zu datieren ist, also nach Schmidts Tod.<sup>1981</sup> Hinzu kommt, dass die Naturauffassung des Münchener Bildes eine völlig andere ist, als Schmidt sie darzustellen pflegte. Diese ist weitaus differenzierter und präziser und steht im strengen Gegensatz zu den eher plakativ und schematisch gesetzten Blattstrukturen der Münchener Komposition.

---

<sup>1979</sup> Karl Lohmeyer bezieht sich auf die Landschaftsdarstellung, die „ungemein viel Ähnlichkeit mit den naturwahren und fast neuzeitlich wirksamen Hintergründen von Werken J. H. Schmidts, gen. Fornaro“ hätten, „so daß man sehr wohl ihn als den Meister in betracht ziehen könnte, in Bewunderung einer solchen, damals noch ungewohnten und meisterhaften Naturschilderung“. Lohmeyer 1956, S. 19.

<sup>1980</sup> Karg 1968; Karg 1984, S. 113f.

<sup>1981</sup> „Details wie die in der Taille sitzende Gürtung und die Betonung der Schulter durch eine Vielzahl breiter, frei flatternder Bänder, sowie die langen, eng anliegenden Ärmel sprechen allerdings für eine Datierung des Bildes nach 1830 [...]. Der Schwede Carl Jacob Lindström dokumentierte zwischen 1830 und 1836 vergleichbare Trachten aus der Campagna und Neapel.“ Kat. München 2003, S. 67.

## 7. Druckgrafik nach Gemälden von Schmidt

152

### Ansicht von Saarbrücken

1780

Gestochen von Johann Leonard Zentner (1761–1802)

(Vgl. **Kat. Nr. 133**)

Bezeichnet mit „après le dessin de Mr. Schmidt d'Ottweiler“.

Provenienz: Nachlass Dryander.

Ehemals Saarbrücken, Alte Sammlung, Saarland Museums (derzeit nicht auffindbar).

*Lohmeyer 1951, S. 57f., Anm. 15a.*

Diese Druckgrafik ist die erste nach einem Werk von Schmidt, das in seiner Saarbrücker Zeit (1772–74) entstanden ist. Zugleich dokumentiert sie Schmidts frühe Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei. Bei Zentner handelt es sich um den Darmstädter Johann Leonard Zentner (1761–1802).<sup>1982</sup> Als Sohn eines Darmstädter Uhrmachers ging er zunächst bei Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729–1804) in die Lehre. Durch Förderung Johann Heinrich Mercks erhielt er bis 1785 ein kleines Paris-Stipendium bei Johann Georg Wille seitens des Hessen-Darmstädter Hofes und wurde dem Domherrn Joseph von Beroldingen in Paris empfohlen.<sup>1983</sup> In den *Miscellaneen artistischen Inhalts* von 1784 findet er Erwähnung: „Zentner, geb. in Darmstadt, ein junger Kupferstecher von vielen Hoffnungen, hält sich jetzo in Paris auf, und gibt eine Suite von Pfälzischen Ruinen heraus, welche Heft 15, Seite 184 dieser Misc. erwähnt, und von Herrn Goudt, gezeichnet sind. Die ersten Blätter sind schon ausgegeben.“<sup>1984</sup> Danach wird ein Braunschweig-Aufenthalt vermutet. Nach Reisen durch Holland und England war er um 1795 wieder in Darmstadt tätig. Zentner stirbt 1802 an „Auszehrung“. Gerade um 1780, als Schmidt bereits in Darmstadt war, förderte Merck den jungen Zentner und übergab ihm auch mehrere Zeichnungen von anderen Künstlern zu Studienzwecken. Daher erscheint ein Kontakt – ob nun direkt oder indirekt – zu Schmidt wahrscheinlich.<sup>1985</sup>

153

### Charlotte Sophie Juliane Kalb geb. Marschalk von Ostheim (1761–1843)

(Vgl. **Kat. Nr. 12, Kat. Nr. 154**)

Unbekannter Künstler

Unbekannte Datierung

Holzschnitt

Unbekannter Ort

[www.schiller.ard.de/entdecken/druck.php?id=25](http://www.schiller.ard.de/entdecken/druck.php?id=25) s/w Abb. (Stand 17. September 2007);  
<http://lexikon.meyers.de/meyers/Bild:1247643.jpg> s/w Abb. (Stand 17. September 2007).

<sup>1982</sup> Karl Lohmeyer vermutet noch den Schweizer Landschaftsmaler Johann Caspar Zehender (Zehnter) (1742–1805), der als Zeichner, Maler und Radierer um 1770/99 in Frankfurt am Main tätig war und viele Stadtveduten schuf. So von Frankfurt, Hanau, Höchst und Mainz. Thieme/Becker, Bd. 36, S. 429. – Lohmeyer schlug auch Karl Ludwig Zehender (1751–1814) vor, der „um 1775 auch in Saarbrücken malte, so ein von der Vedute bereits abgewandeltes Aquarell des Saartales mit Kranen und Schloß“. Lohmeyer 1951, S. 58. – Ohne weitere Angaben.

<sup>1983</sup> Zimmermann 1871, S. 468.

<sup>1984</sup> Miscellaneen 1784, S. 121.

<sup>1985</sup> Zu Zentner siehe Füßli 1816, Bd. 3, S. 6162; Zimmermann 1871, S. 468–471; Merck 2007, Bd. 5, S. 85; Bd. 2, Briefe 333, 334, 367, 373, 387, 388, 392, 393, 402, Bd. 3, Briefe 547, 558, 566, 567, 568, 572, 573, 603, 613, 618, 630, 643, 824; Kunz 1966; Thieme/Becker, Bd. 36, S. 462f.



Das Blatt eines unbekannten Künstlers mit unbekannter Provenienz ist nach Schmidts Gemälde der Charlotte von Kalb gestochen, mit der Abänderung, dass das Manuskript rechts nun tatsächlich beschriebene Notenblätter zeigt.

**154**

**Charlotte Sophie Juliane Kalb geb. Marschalk von Ostheim (1761–1843)**

(Vgl. **Kat. Nr. 12, Kat. Nr. 153**)

Unbekannter Künstler

1872

Radierung

13,9 x 9,1 cm

Bezeichnet fälschlicherweise „*F. Tischbein px. / Charlotte von Kalb / A 1872*“.

Verlegt bei F. A. Ackermanns Kunstverlag München

Fotografie in den Weimarer Kunstsammlungen

Inv. Nr. KPh / 0899

Die 1872 im Verlag F. A. Ackermann München herausgegebene Radierung nach dem Gemälde der Charlotte von Kalb von Schmidt wurde fälschlicherweise als ein Gemälde von Friedrich Tischbein angesehen. Das Manuskript mit den Notenblättern und der darauf befindlichen Signatur ist bei dieser Radierung weggelassen.

**155**

**155.a Artemisia bei der Aschenurne ihres Gemahls**

(Vgl. **Kat. Nr. 47**)

Gestochen von Johann Conrad Felsing (1766–1819)

1797

Radierung in Punktier-Manier

43,5 x 32,5 cm

Bezeichnet unten: „*Gemalt von H. Schmidt gest. u. herausg. v. C. Felsing zu Darmstadt 1797/ Artemisia / Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht / der regierenden Frau Landgräfin zu Hessen-Darmstadt / unterthänigst gewidmet / von C. Felsing*“.

Darmstadt, Grafische Sammlung des Hessischen Landesmuseums

Inv. Nr. Gr. 2701

*Meusel 1808, Bd. 1, S. 227; Collection Hohwiesner 1819, S. 51; Nagler 1835-1852, Bd. 17, S. 323; Kat. Weigel 1852, S. 98; Felsing 100 Jahre im Dienste der Kunst 1897, Abb. S. 55; Felsing 1897, S. 156; Kat. Boerner 1901, S. 42; Thieme/Becker, Bd. 11, 377; Bernhard 1965, S. 83; Karg 1984, S. 93; AK Felsings aus Darmstadt 1987, S. 21, 60, Abb. S. 59; Kat. Darmstadt 1997, S. 282, Abb.; Sattel Bernardini 2006, S. 72; Schülke 2008; [http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Felsing,\\_Johann\\_Konrad](http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Felsing,_Johann_Konrad) (Stand 18. Januar 2012).*

„1036. 2F. 1 Artemise, d'après H. Schmidt par C. Felsing. 2. La mort de Hector, d'après Bissel par Schmidt à Rome“, Collection Hohwiesner 1819, S. 51.

„J. C. Felsing. 1768. Artemisia pleurant la mort de son mari. H. Schmidt p. Gravé en manière pointillée. in. fol. Épr. brune. 1769. La même estampe. Épr. en couleurs.“ Weigel 1852, S. 98.

„Artemisia. Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht der regierenden Frau Landgräfin von Hessen in Darmstadt unterthänigst gewidmet von C. Felsing. Artemisia in Trauer um ihren Gemahl, den König Mausolos, an einem Tische sitzend, auf welchem die Urne mit der Asche des Verstorbenen steht, welche sie mit dem rechten Arm umschlungen hält, während die Linke den Becher hält, aus welchem sie die Asche ihres Gemahls in den Wein gemischt zu trinken pflegt. Es giebt Abdrücke hiervon in Schwarz, Braun, Rot und in mehreren Farben. 30: 35cm. ‚Gemalt on H. Schmidt‘, ‚gest. u. herausg. v. C. Felsing, Hof-Kupferstecher zu Darmstadt 1797““, Felsing 1897, S. 156.

„Johann Conrad Felsing. 541. Artemisia. Trauerndes Weib an einer Urne. Punktiert. Schmidt p. gr. fol. Vorzüglicher Abdruck in Braun, mit Rand.“, Kat. Boerner 1901, S. 42.

### **155.b Artemisia bei der Aschenurne ihres Gemahls**

Gestochen von Johann Conrad Felsing (1766–1819)

1797

Radierung in Punktiermanier auf Karton aufgezogen, beschnitten am unteren Rand

43,5 x 32,8 cm

Bez. links unten, aufgeklebt von Mörikes Hand „*Gemalt von H. Schmidt*“; rechts unten aufgeklebt, von Mörikes Hand „*Gest. von C. Felsing. Darmstadt 1797*“

Provenienz: Ehemals Besitz von Eduard Mörike

Marbach, Schiller Nationalmuseum

Inv. Nr. B91. K73

Bemerkung: Die Grafik hing in Mörikes Pfarrwohnung in Cleversulzbach und auch in einer seiner Stuttgarter Wohnungen, so eine Aufzeichnung der Margarethe Mörike über ihre Tochter Franziska: „Beim Erwachen schaute sie ein an der Wand hängendes Bild (Artemisia) an und fragte, ist das die Chokladjunfer?“ das Bild hat die Farbe wie gekochter Chokolad.“ Aufzeichnung zwischen dem 12. April 1558 und Februar 1860, zit. nach AK Mörike und die Künste 2004, S. 360

*AK Mörike und seine Freunde* 1965, S. 49, Kat. Nr. 83; *AK Mörike und die Künste* 2004, S. 358-360, Abb. S. 359.

### **155.c Artemisia bei der Aschenurne ihres Gemahls**

gestochen von Johann Conrad Felsing (1766–1819)

1797

Radierung in Punktiermanier

51 x 37 cm

Bez. unten links „*Gemahlt von H. Schmidt*“, unten rechts: „*Gest. u. herausg. v. C. Felsing HofKupferst. zu Darmst. 1797*“; unten Mitte zwischen Wappen: „*Artemisia / Ihrer Hochfürst= lichen Durchlaucht / der regierenden Frau Land= gräfin zu Hessen Darmstadt / unterthänigst gewidmet / von C. Felsing*“

Privatbesitz

Aufgerufen bei Bernd Rieber Stuttgart Auktion 21.9.-24.09.2009, Lot 4538.

Johann Conrad Felsings (1766–1819) 1797 datierte Radierung in Punktiermanier zeigt Schmidts verschollenes Gemälde der *Artemisia bei der Aschenurne ihres Gemahls*, das sich im Hessischen

Landesmuseum in Darmstadt befand.<sup>1986</sup> Das Bild wurde vor dem Zweiten Weltkrieg in die Vertretung des Landes Hessen nach Berlin gegeben, wo es vermutlich verbrannte.<sup>1987</sup> Johann Conrad Felsing widmete seine Radierung *„Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht der regierenden Frau Landgräfin zu Hessen-Darmstadt“*, demnach Louise Henriette Caroline Landgräfin von Hessen-Darmstadt (1761–1829), die seit 1777 mit Ludwig X. Landgraf von Hessen-Darmstadt (1753–1830) verheiratet war. Schmidt porträtierte die Landgräfin, noch vor dem Regierungsantritt von Ludwig, im Jahr 1783 in einem heute verschollenen Pastell (**Kat. Nr. 43**).

Dem 1785<sup>1988</sup> entstandenen Gemälde kommt in Schmidts Werk eine Schlüsselstellung zu, da es eines der ersten Werke seiner römischen Zeit und gleichzeitig das Ergebnis seiner Ausbildungszeit an der Mannheimer Akademie darstellt. Das Gemälde zeigt im Vergleich zu den bekannten Porträts der 1780er Jahre und den Ereignisbildern, die im Umfeld des Hessen-Darmstädter Hofes entstanden sind, eine Abkehr von den an der Hofkunst orientierten Gestaltungsmustern und eine Hinwendung zur klassizistischen Kompositionsweise, wie Schmidt sie insbesondere in Rom vorfand. Es ist zu vermuten, dass dieses Gemälde Schmidt die Anstellung als Hofkabinettsmaler am Hessen-Darmstädter Hof einbrachte, die mit einer lebenslangen Pension verknüpft war.<sup>1989</sup>

Die historische Figur der Artemisia, die Tochter des Hekatomnos von Mylasa und Schwester des Mausolos, die ihren Bruder heiratete, der von 377–353 v. Chr. in Karien als Satrap regierte, übernahm nach dessen Tod die Herrschaft in Karien und Rhodos (353–351 v. Chr.) und berief die besten Künstler aus ganz Hellas nach Halikarnassos, um ihrem verstorbenen Ehemann ein dauerhaftes Denkmal zu setzen. Nachdem sie einen Wettbewerb für das Grabmal ausgeschrieben hatte, ließ sie das Mausoleum, das zu den sieben Weltwundern zu zählen ist, errichten. Dass Artemisia die Asche ihres Mannes täglich mit Wein vermischt trank, bevor sie selbst die Regentschaft über das Land antrat, sorgte für ihre zusätzliche Bekanntheit.<sup>1990</sup>

Die an einem runden, antikisierenden Tisch in einem Innenraum sitzende Artemisia lehnt sich beinahe in Dreiviertelprofil an eine Aschenurne mit Relieferung, die für die ‚Sublimation‘ des Leichnams ihres Mannes steht. Gekleidet in ein antikisierendes Gewand, trägt sie im Trauer- und Witwentypus einen durchsichtigen Schleier. Ihr Körper besitzt eine enorme Präsenz und füllt den Bildraum bis fast an die Bildgrenzen aus. Dieses von Schmidt gewählte enge Verhältnis von Figur und Bildraum ermöglicht eine stärkere Betrachternähe zur Figur, wenngleich sich diese durch den abgewandten und transitorischen Blick wieder entzieht. Auch die nereidenartige Atlantin des runden antikisierenden Tisches unterstützt das Moment der Trauer, da sie sich in der Kopfeigung der Artemisia angleicht. Ungeachtet dieser Konzentration auf die Trauer, deutet Schmidt auch die Erlösung Artemisias aus diesem Zustand durch die Form selbst und den gewählten Moment der Darstellung an: In der formalen Parallelisierung ihres rechten Armes mit der Urnenvase und dem zärtlichen Berühren des Umdeckels mit den Fingerspitzen und ihrem Haupt ist der emotionale Bezug in der Komposition präsent. In ihrer Linken hält

---

<sup>1986</sup> Friedrich Back liefert die bisher einzig erhaltene Farbbeschreibung: „Nach linkshin sitzend, in matthellblauem Kleid und lila Mantel. Tischdecke und Schemelkissen in schattigem Rosa. Dunkler Grund.“ Back 1914, S. 183, Kat. Nr. 377; auch zitiert bei Kat. Darmstadt 1997, S. 282. – Zum Folgenden siehe Schülke 2008.

<sup>1987</sup> Vermerk im durchschossenen Exemplar des Kataloges Back: „Vertr. Hess. Bln.“; Exemplar im Hessischen Landesmuseum, siehe Kat. Darmstadt 1997, S. 282.

<sup>1988</sup> Die Datierung ergibt sich aus der dokumentierten Bezeichnung des verschollenen dazugehörigen Rahmens: „Artemisia peint p. Schmidt 1785“ sowie durch Franz Hubert Müller, der 1820 bemerkt: „Arbeit dieses Malers vor seiner Reise nach Italien, im Jahr 1785.“ Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Großherzoglichen Museum zu Darmstadt, hrsg. von Franz Hubert Müller, Darmstadt 1820, S. 20. – Vgl. auch Werner Karg, der das Gemälde als „Ergebnis seiner Mannheimer Lehrzeit“ einordnet. Karg 1984, S. 93.

<sup>1989</sup> Schon Werner Karg, Heidrun Ludwig und Ingrid Sattel Bernardini vermuten diesen Zusammenhang. Karg 1984, S. 93f.; Kat. Darmstadt 1997, S. 282; Sattel Bernardini 2006, S. 72.

<sup>1990</sup> Valerius Maximus, Viertes Buch, VI. Über Gattenliebe.

Artemisia einen Kelchpokal, der auf ihrem rechten Knie schräg aufsteht. Mit dieser Hand wird sie den Kelch zum Mund führen; diese Hand wird die zukünftig handelnde sein, die zum leiblichen Aufnehmen der Asche verhilft. Der Kelch verweist durch seine Platzierung in unmittelbarer Nähe zur Urne ebenfalls auf das Kommende: Urne und Kelch greifen die halbkreisförmig geschwungene Linie auf, die in der Parallelisierung des Kontur des rechten Unterarms von Artemisia ihre Korrespondenz findet und die sich über den Kopf hin zu Schulter und linkem Arm zu einer Kreisform schließt. Mit dieser zirkulierenden Formenkonstellation wird ein zeitlich-erzählerisches Moment impliziert.<sup>1991</sup> Das einbeschriebene In-sich-Kreisen ist als Veranschaulichung des Perennierenden zu deuten, das heißt der gedankliche Prozess der *memoria* wird durch den bevorstehenden Akt des Aschetrinkens verleiblicht. Dieser Akt sowie die Kommemoration charakterisieren Artemisia in ihrer Heldinnenrolle, die über den reinen Traueraffekt hinausgeht.

Mit der trauernden *Artemisia bei der Aschenurne ihres Gemahls* greift Schmidt ein Bildmotiv auf, das zwischen 1760 und 1805 besonders häufig auch mit verwandten Themen dargestellt wurde.<sup>1992</sup> Die Urne ist hierbei Zeichen des transformatorischen Prozesses des Lebendigen, ja des Todes selbst, ohne den körperlichen Tod selbst bildhaft darstellen zu müssen. Hinzu kommt, dass die Ikonografie der Artemisia<sup>1993</sup> immer wieder zur Darstellung verwitweter Herrscherinnen sowie berühmter ‚moralisch untadeliger‘ Frauen herangezogen wurde<sup>1994</sup>, denn der Mythos einer idealen Witwe, innerhalb dem sich die Rollen von Regentin, Erzieherin und Kunstmäzenin spiegelten, konnte so auf die Regentinnen der jeweiligen Zeit übertragen werden (vgl. Widmungsinschrift). Das große kompositorische Vorbild für Schmidts *Artemisia* ist das 1764 entstandene Gemälde der trauernden *Penelope* von Angelika Kauffmann<sup>1995</sup>, das auf Guercinos (1606–1666) *Persische Sybille*<sup>1996</sup> in spiegelbildlicher Verkehrung zurückzuführen ist. Insbesondere die Radierung (**Abb. 75**) nach Angelika Kauffmanns *Penelope* von William Wynne Ryland (1732–1783) von 1777 wird für Schmidt anregend gewesen sein.<sup>1997</sup>

Kauffmanns *Artemisia* ist eine weibliche *Einfigurenhistoria*<sup>1998</sup>, die sich in ihrer „melancholischen Einsamkeit“ auf ihr männliches abwesendes Pendant bezieht. Sie ist ein Beispiel des spezifischen Typus weiblicher *absorption* (*Versunkenheit*)<sup>1999</sup>, indem sie den Betrachter zunächst ausschließt, um ihn

<sup>1991</sup> Hierzu ausführlich Schülke 2008.

<sup>1992</sup> Ebd.

<sup>1993</sup> Seit dem 16. Jahrhundert wurden zwei antike Artemisia-Figuren miteinander ‚verwoben‘: Da die Ehe von Artemisia (II) und Mausolos kinderlos blieb, führte dies zu einer Vermischung mit Artemisia (I), der Tochter des Lygdamis von Halikarnassos und Großmutter Herodots, die um 480 die Vormundschaft ihres Sohnes Lygdamis übernahm und so über Halikarnassos, Kos, Nisyros und Kalydna regierte. Besonders geachtet wurde sie in späteren Jahrhunderten wegen ihrer Fürsorge um ihren Sohn. Siehe hierzu den Zyklus von Antoine Caron, der die antike Figur der Artemisia mit Katharina von Medici parallelisiert. Ausführlich hierzu Haumeder 1976.

<sup>1994</sup> Siehe hierzu und insbesondere zur Rezeption der Artemisia-Figur im 16. Jahrhundert Haumeder 1976, S. 125-129. – Siehe zur Vorbildlichkeit der Artemisia-Figur innerhalb der höfischen Witwensitze um 1700 Lange 1996.

<sup>1995</sup> Angelika Kauffmann, *Penelope*, 1764 (Bettina Baumgärtel datiert das Bild in ihrer Dissertation auf 1767), Öl auf Leinwand, 167,6 x 118,1 cm, Hove Museum, City Art Gallery. – Bereits Werner Karg bemerkte allgemein, dass das Gemälde „an die Figurenbilder der Angelika Kauffmann“ erinnert. Karg 1984, S. 93.

<sup>1996</sup> Öl auf Leinwand, 117 x 96 cm, Rom, Pinacoteca Capitolina.

<sup>1997</sup> William W. Ryland nach Angelika Kauffmann, *Perseverance*, 1777. Abb. in: AK Kauffmann 1998, S. 409, Abb. 172.

<sup>1998</sup> Siehe zur Einfigurenhistoria (auch Einzelfigurenbild) bei Kauffmann: Baumgärtel 1990, S. 234-245; AK Kauffmann 1998, S. 408f.; Busch 1998, S. 40-46. – Ingrid Sattel Bernardini machte bereits auf den Zusammenhang mit dem „Einfigurenhistorienbild“ aufmerksam, der „dem Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts“ entsprungen ist. Sattel Bernardini 2006, S. 72.

<sup>1999</sup> Begriff nach Fried 1980. – Michael Fried verdeutlichte das neue Rezeptionsverhalten des Bildes mit der Betrachterwahrnehmung des 18. Jahrhunderts, in dem der Betrachter sich unmittelbar in die Bildgegenwart und deren Gefühlswelt hineinbegeben konnte – obwohl er, so paradox das klingen mag, erstmals aus dieser durch das Hochgezogenensein der berühmten ‚vierten Wand‘ ausgeschlossen wird. Michael Fried spricht über die „Fiktion der Nichtexistenz des Betrachters“ – aber durch die Figur des Versunkenen / der Versunkenen werden die Betrachtung und der Wirkungshorizont im tatsächlich Betrachtenden erst ausgelöst. Im bewussten Ausgrenzen des Betrachters, beispielsweise ohne Blickkontakt und ohne aktives Handlungsmoment, sondern im Vor-Augen-Stellen des Zuständlichen, wird der

dann im Folgeschritt umso mehr zu berühren. Auch Schmidts *Artemisia* weist diese *Versunkenheit* (*absorption*) in paradigmatischer Weise auf, sie ist ganz *in sich*, mit der Trauer um den Verstorbenen beschäftigt. Wie auch Kauffmanns trauernde Frauenfiguren, weiß *Artemisia* ebenfalls nicht um die Anwesenheit eines Betrachters. Selbst die geöffneten Augen<sup>2000</sup> vermitteln ein verinnerlichtes, transitorisches Sehen. Das kompositorisch dominierende In-sich-Kreisen ihres Oberkörpers beziehungsweise das Umkreisen der Urne, das ein Moment des Perennierenden und Zyklischen in sich trägt, verbildlicht in höchstem Maße die *Versunkenheit* der Figur, da hierdurch die die Zeit überdauernde *memoria* in der Bildgestalt selbst anschaulich wird. Zudem ist über die Implikation des Danach – ebenfalls über das kompositorische Kreisen im Oberkörper wie auch im verselbstständigten Kreismotiv ihres Gewandbausches – der Vorgang der Verleiblichung der Asche des Verstorbenen antizipiert, und somit das handlungsbezogene, in der nahen Zukunft liegende Moment als ein dauerhafter Zustand dem Betrachter vor Augen gestellt.

156

### Picus und Canens

(Vgl. Kat. Nr. 141)

Um 1800

Gestochen von Ernst Morace (1766–1820)

Radierung in Punktier-Manier in Braun, auf Vélín

Bezeichnet: unten links: „Gezeichnet von F. [sic!] Schmidt in Rom.“; unten rechts: gestochen von Ernest Morace.“ Daneben Monogrammtrockenstempel von Morace. In der Mitte unten: „Picus und Canens. / Ihro königlichen Hoheit der regierenden Herzogin von Württemberg und Teck / CHARLOTTA AUGUSTA MATHILDA geborne Prinzessin von Gross-Britannien. / unterthänigst gewidmet von Ernest Morace.“

32,3 x 37,9 cm

Privatbesitz

Bemerkung: Aufgerufen bei Winterberg, Kat 86.1, Lot 55, S. 11.; ein weiteres Exemplar befindet sich im British Museum, London, unter der Inv.-Nr. 1872.0810.164, 31,7 x 37,1 cm (dort fälschlicherweise als „*Psiche élevée par les Zephirs*“ von Ernst Morace nach Bénigne Gagneraux (1756–1795) aufgenommen); das Pendant-Blatt zu Schmidts *Picus und Canens Amor und Psyche* bzw. *Psyche wird von den Zephyrus fortgetragen* von Ernst Morace nach Bénigne Gagneraux (**Abb. 76**) befindet sich in zwei Exemplaren ebenfalls im British Museum unter der Inv. Nr. 1871.0812.3737, 37,8 x 32,2 cm sowie Inv. Nr. 1917,1208.173.<sup>2001</sup> Das Blatt nach Schmidt wird dort als „variation“ des Themas *Psyche wird von den Zephyrus fortgetragen* gedeutet.

*Amor und Psyche, Picus und Canens* von E. Morace 1801, S. 93f.; *Anzeige Frauenholz* 1801 (a), S. 2143; *Anzeige Frauenholz* 1801 (b), S. 53; *Nagler* 1840, S. 447; *Kat. Heberle* 1864, S. 12.

„Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace\*)

---

Betrachter mehr und mehr zum Anschauen der Figur stimuliert. – Bettina Baumgärtel hat den überzeugenden Versuch unternommen, den von Michael Fried eingeführten Terminus der *absorption*, den dieser im Speziellen auf den schlafenden oder blinden Helden angewendet hat, auf Kauffmanns Einfigurenhistorien der trauernden Frau zu übertragen. Baumgärtel 1990, S. 232-245. – Darüber hinaus sieht Baumgärtel die höchste Stufe bzw. die „konsequenteste“ Form weiblicher ‚Versunkenheit‘ in den häufig dargestellten ohnmächtig werdenden oder in Ohnmacht gefallen Frauenfiguren des 18. Jahrhunderts. Siehe Baumgärtel 1990, S. 14; auch AK Kauffmann 1998, S. 408-417.

<sup>2000</sup> Bei Michael Fried ist die höchste Form der *absorption* der Schlaf oder die Blindheit, bei Baumgärtel innerhalb der Frauenfiguren die In-Ohnmacht-Gefallene.

<sup>2001</sup> Ein weiteres Exemplar 32,4 x 38 cm aufgerufen bei Bassange, Berlin am 4.6.1999 unter Lot 5912, siehe [www.artprice.com](http://www.artprice.com).

Es ist hier nicht der Ort, um über die Erfindung und Anordnung in der Zeichnung zu diesen zwey Blättern, die als Pendants unzertrennlich sind, ausführlichere Bemerkungen zu machen. Die Idee, die Entführung der schlummernden Psyche durch die Genien, die des Amors Befehl vollstrecken, darzustellen, ist bekanntlich von großen Meistern auf ganz verschiedene Weise ausgeführt worden. Dieser Stich ist nach H. Gagneraux in Neapel gearbeitet, und niemand wird den Geist verkennen, in welchem die liebliche Lusterscheinung hier zusammengruppirt ist, und süß schlummernd vor uns vorüber schwebt. Die Fabel aus Ovids Verwandlungen von der Nymphe Canens und den in einen Specht verwandelten Picus, bot Hrn. Schmid in Rom den Stoff zu seiner Zeichnung, die nun der Kupferstecher als Seitenstück zu Psyche sehr passend wählte. Liebhaber sanfter, lieblicher Gegenstände und ätherischer Gestalten werden in beyden Blättern sich von der warmen Luft Italiens angeweht und sehr angenehm berührt fühlen. Die Stiche in punktirter Manier sind ungemein zierlich und lassen uns in ihrem Verfertiger, dem Hrn. E. Morace einen Künstler erblicken, der wenn nur das Vaterland nicht ungerecht gegen ihn ist, bald in die Reihe der Vorzüglichsten in dieser Gattung genannt werden wird. Vielleicht ist es einigen unserer Leser nicht unangenehm, hier einige Nachrichten von einem hoffnungsvollen Landsmann zu finden, der durch seinen vieljährigen Aufenthalt in Italien uns nur um so achtungswerther geworden seyn sollte. [...] Er gieng hierauf nach Italien und suchte in den Portefeuilles der dort am meisten geschätzten Zeichner und Mahler reizende Sujets für seinen Grabstichel zu erhalten. So wählte er aus den Zeichnungen des wackern Gagneraux\*) die schwebende Psyche, und aus seines Freundes in Rom, des Hrn. Schmid (aus Zweybrücken) Skizzen die Canens. Beyde waren auch im Original nicht viel größer als hier auf dem Stiche, und sollten anfänglich auch nur als Skizzen herausgegeben werden. Doch änderte der Künstler seinen Entschluß als er fand, daß diese Behandlung der geistreichen Composition zu wenig entsprechen würde. Beym Einrücken der Franzosen in Neapel und nach der Abreise des königl. Hofes, bey dem Hr. M. vorthailhaft angestellt war, verließ auch er die verödete Hauptstadt. Seit mehreren Monaten hielt er sich, dem Kriegsgetümmel von Stelle zu Stelle ausweichend, in Nürnberg auf, wurde aber auch hier neuerlich eingeholt. [...].

\*) Beyde Pendants kosten zusammen vor der Schrift 11 fl. Mit der Schrift 9fl und sind bey Herrn Frauenholz in Nürnberg in Comission zu haben.“

\*) G. war ein Lothringer von Geburt, und wird in Florenz, wo er sich in der Verzweiflung über eine unglückliche Liebe vor 2 Jahren zum Fenster hinausstürzte, noch jetzt allgemein bedauert.“ Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace 1801.

„Blätter in punktirter Manier [...] 2 Bl. Amor und Psyche, gezeichnet von Gagneraux: Picus und Caneus, gezeichnet von Schmidt zu Neapel, beyde gestochen von E. Morace. 5 Rthlr. Diese beyden Blätter, werden nicht nur den Liebhabern der Kunst überhaupt eine angenehme Erscheinung seyn: sondern ich hoffe sogar, daß das Erste von Gagneraux den wahren Kenner in Hinsicht der vortrefflichen Compositionen, welche des Namens des Raphael selbst nicht unwürdig wäre, lieb seyn werden.“ Anzeige Frauenholz 1801 (a), S. 2143 (dasselbe nochmals in Anzeige Frauenholz 1801 (b), S. 53).

„12) Picus und Canens, wie Blätter nach Zeichnungen von Gagneraux und Schmidt in Rom. Gute punktierte Blätter, gr. Fol.“ Nagler 1840, S. 447.

„E. Morace, 1766–1820. 202 Picus u. Canens. Weibl. Figur von geflüg. Genien in den Lüften getragen. Nach Gagneraux. Vor der Schrift. qu. fol. 203 - - [Picus u. Canens] Aehnliche Composition nach Schmid in Rom. qu. fol.“, Kat. Heberle 1864. Auktionsskatalog, Kupferstiche, Original-Handzeichnungen und Autographen, Versteigerung am 4. April 1864 bei J. M. Heberle (H. Lempertz) Köln, Köln 1864, S. 12.

Dargestellt ist die über einer römischen Seenlandschaft schwebende Canens, die von sieben Putti getragen bzw. begleitet wird. Das Blatt bezieht sich auf Ovids Metamorphosen (14, 320ff.). Picus, nach Ovid Sohn von Mars und der Nymphe Venilia, war mit der Nymphe Canens verheiratet und wird von Kirke, da er ihre Avancen ausschlägt, in einen Specht verwandelt. Canens, nachdem sie lange nach Picus suchte, verflüchtigt sich – ähnlich wie die Nymphe Echo – in eine körperlose Stimme.

Die Landschaft zeigt im Mittel- und Vordergrund einen See, der links von Büschen und Bäumen und rechts von einer Stadt mit flachen Kuppelbauten begrenzt wird. Canens hat eine liegende Haltung – wie auf einer Kline – eingenommen, wobei der wegzipfelnde Kleidersaum das Fliegen und Hinweggetragen-Werden unterstreicht. Sie trägt ein hochgegürtetes dünnes Kleid, das ihre linke Brust freigibt und das in dichten Faltenschnüren den Körper umfängt. Sie hat den Kopf in leidend-transitorischem Blick nach rechts gewendet, wobei ihre langen welligen Haare aufgrund des starken Luftzuges nahezu horizontal nach links wegwehen. Unter ihrem rechten, herabhängenden Arm ist eine kleine Harfe sichtbar, die von einem Putto getragen wird. Der Putto an ihrem Haupt hält einen Lorbeerkranz über ihren Kopf. Hinterfangen wird die Frauenfigur von einem dunklen Mantelüberwurf, der sich wie ein Segel aufbläht und der eine Dunkelfolie für das lichte Kleid und den hellen Körper bildet. Die beiden über ihrem Fußende schwebenden Putti sind gestikulierend in ein Gespräch vertieft, der rechte verweist auf die Fackel, die er in seiner Linken hält, wodurch ein Hinweis auf den kommenden Verwandlungsprozess der Canens gegeben wird. Der in einen Specht verwandelte Picus schwebt rechts oben – wie eine Heiligeisttaube – und beobachtet das unausweichliche Geschehen der Verwandlung.

Die zeitgenössischen Beschreibungen des Blattes lassen an der Autorschaft der zugrunde liegenden Zeichnung keine Zweifel an Schmidt. Allerdings ist die gedruckte Bezeichnung auf der Radierung als „von F. Schmidt [in] Rom“ angegeben, so dass ein Druckfehler zu vermuten ist. Sind die zeitgenössischen Quellen noch unsicher ob des Entstehungsortes der Zeichnung, so gibt das Blatt selbst Rom an. Wahrscheinlich um 1800 fertigte Ernst Morace diese Radierung.<sup>2002</sup>

Siehe auch **Kat. Nr. 141**

**157**

**157.a Tod Hektors**

(vgl. **Kat. Nr. 46**)

1800

Radierung von Andreas Ludwig Bissel (1773–1847)

44,6 x 46,2 cm

Bezeichnet unten „*DER TOD HECTORS. Gezeichnet u. rad. von A. Bissel nach dem Originalgemälde von H. Schmidt in der Samml. des Hrn Geh. Rathes von Klein von Mannh. 1800. / Das Gemälde hat 4. Sch. z. Höhe 4 Sch. 6 z. Br. Im Verlag des Pränumerations=Comtoirs zu Mannheim.*“

Mannheim, Kunsthalle

Inv.-Nr. GK561

Provenienz: Aus der Sammlung Anton von Klein

*Kunstanzeigen der Gebrüder Gädicke 1801, S. XXIV; Kunstanzeige der Gebrüder Gädicke 1802, S. LXVII; Meyer 1851, S. 1070 (hier Schmidt selbst zugeschrieben); Nagler 1835-1852, Bd. 17, S. 323 (hier Schmidt selbst zugeschrieben); Le Blanc 1854, Bd. 1, S. 350; Andresen 1870, Bd. 1, S. 129;*

---

<sup>2002</sup> Ein Exemplar von *Amor und Psyche* im British Museum, London: 32,3 x 37,9 cm, bezeichnet „Gezeichnet von H. Gagneraux in Neapel – Gestochen von Ernest Morace“ mit Initialen „EM“ gewidmet Wilhelmina Carolina von Baden-Durlach.

Oeser 1900, S. 107; Tenner 1966, Anm. 280, S. 184; Thieme/Becker, Bd. 4, S. 64; Lohmeyer 1950, S. 77; Karg 1984, S. 105f.; Sölter 2007, S. 41, 109, Abb. 14, S. 39.

„Der Tod Hectors, nach H. Schmidt von A. Bissel. 2 Rthlr oder 3fl.“ Kunstanzeigen der Gebrüder Gädicke 1801, S. XXIV;  
Kunstanzeige der Gebrüder Gädicke 1802, S. LXVII.

„Ein radiertes Blatt von ihm, den Tod des Hektor vorstellend, ward 1801 für das Pränumérations- und Subskriptionskomptoir in Mannheim ausgeführt; diese Abdrücke wurden in Oel oder Gouache ausgemalt.“ Meyer 1851, S. 1079.

„Bissel (A.) ou Biessel. [...] 3. Der Tod Hectors: H. Schmidt. 1800. Larg. 430 millim. Haut 390.“ Le Blanc 1854, Bd. 1, S. 350.

### 157.b Tod Hektors

(Vgl. Kat. Nr. 46)

1801

Radierung von Andreas Ludwig Bissel (1773–1847)

Bezeichnet unten Mitte: „*La Mort d'Hector e gravé par Bissell d' après la pein- / ture originale de H. Schmidt du cabinet de Mr. le conseiller in- / time de Klein à Mannheim.*“

Privatbesitz

*Collection Hohwiesner* 1819, S. 51; Meyer 1851, S. 1079 (hier Schmidt selbst zugeschrieben); Nagler 1835-1852, Bd. 17, S. 323 (hier Schmidt selbst zugeschrieben); Andresen 1870, Bd. 1, S. 129; Tenner 1966, Anm. 280, S. 184; Thieme/Becker, Bd. 4, S. 64; Lohmeyer 1950, S. 77; Karg 1984, S. 105f.; Sattel Bernardini 2006, S. 70-72, Abb. 9, S. 71.

„1036. 2F. 1 Artemise, d'après H. Schmidt par C. Felsing. 2. La mort de Hector, d'après Bissel par Schmidt à Rome“, *Collection Hohwiesner* 1819, S. 51.

„Ein radiertes Blatt von ihm, den Tod des Hektor vorstellend, ward 1801 für das Pränumérations- und Subskriptionskomptoir in Mannheim ausgeführt; diese Abdrücke wurden in Oel oder Gouache ausgemalt.“ Meyer 1851, S. 1079.

Das in Schmidts römischer Anfangszeit entstandene, verschollene Gemälde *Hektors Tod* (Kat. Nr. 46) ist durch eine Radierung von Andreas Ludwig Bissel (1773–1810) überliefert<sup>2003</sup>, die dieser 1800 fertigte<sup>2004</sup> und die sowohl 1801 als auch 1802 im *Intelligenzblatt zum Neuen Teutschen Merkur* angekündigt wird und für zwei Taler bzw. drei Gulden bei den Gebrüdern Gädicke in Weimar erworben werden konnte.<sup>2005</sup> Die Beschriftung vermerkt, dass sich das Gemälde in der Sammlung des Gelehrten, Kunstsammlers, Schriftstellers und Verlegers Anton Klein (1746–1810)<sup>2006</sup> befand, den Schmidt in

<sup>2003</sup> Die Entstehungszeit des Gemäldes wurde in der Literatur zu Schmidt in seine Mannheimer Zeit datiert. Zuletzt Sattel Bernardini S. 70-72.

<sup>2004</sup> Nagler berichtet, dass Schmidt selbst den Stich „welches den Tod Hektors vorstellt, 1801 [...] ausgeführt“ habe, wobei es sich hierbei um eine Verwechslung handelt, denn Bissel war der Stecher nach Schmidts Original. Dennoch weiß Nagler, dass die „Abdrücke [...] in Oel oder Gouache ausgemalt [wurden], jene zu 66, diese zu 50 Gulden“. Nagler 1835-1852, S. 323.

<sup>2005</sup> Kunstanzeigen der Gebrüder Gädicke 1801, S. XXIV; Kunstanzeige der Gebrüder Gädicke 1802, S. LXVII.

<sup>2006</sup> Klein wurde 1790 geadelt. – Siehe zu Anton von Klein: Tenner 1966, S. 98-105; Grotkamp-Schepers 1980, S. 25-27; Bauer 1999, S. 379.



seiner Mannheimer Zeit kennen lernte.<sup>2007</sup> Bissel selbst wiederum war für Anton Kleins *Pränumerationscomtoire* tätig.<sup>2008</sup> Am Anfang seines Romaufenthaltes hatte Schmidt zudem den *Abschied Hektors* (**Kat. Nr. 13**) gemalt, was für einen Ilias-Zyklus spricht.<sup>2009</sup>

Dargestellt ist eine Szene gegen Ende der Ilias. Nachdem Hektor von Achill getötet wurde, erbat Priamos von Achill den Leichnam seines Sohnes und brachte ihn auf einem Wagen nach Troja zurück. Als erste sah Cassandra die Zurückkehrenden und benachrichtigte das trojanische Volk. „Und nahe den Toren begegneten sie [das Volk] ihm [Priamos], wie er den Leichnam brachte.“<sup>2010</sup> Priamos sagte zum Volk: „Gebt mir Raum, mit den Maultieren durchzukommen, und sodann / Ersättigt euch am Weinen, sobald ich ihn in das Haus gebracht!“<sup>2011</sup> Danach wurde der tote Hektor in das elterliche Haus gebracht und „auf eine gurtdurchzogene Bettstatt“<sup>2012</sup> gelegt, um mit der Totenklage zu beginnen.

In einem bühnenartigen Innenraum ist in der Bildmitte der tote Körper Hektors auf einer bildparallelen Kline aufgebahrt. Im Zentrum lehnt Andromache, den toten Körper des Geliebten berührend, in breiter bildparalleler Schrittstellung an der Totenkline. Hinter der Kline sind neun trauernde Familienmitglieder und Kriegsgefährten um das Totenbett gereiht, die in pyramidalen Verdichtung in verschiedenen Trauerstadien eine Folie des (Todes-)Schmerzes bilden. Am vorderen Bildrand rechts sitzt vor der herrscherlich kannelierten Säule Priamos auf einem Stuhl als Rückenfigur, der sich vom Toten abwendet. Im dahinterliegenden Ausblick erscheint im Profil, über allem thronend, das Kultbild der Athene, wohingegen die Gesamtszenarie von einem Vorhangmotiv überfangen wird.

Laut Ilias stimmten nach den Vorsängern der Klagelieder drei Frauen – Andromache, Hekabe und Helena – nacheinander die Totenklage an. Auch Schmidt zeigt diese drei in einer pyramidalen Komposition dicht um Hektor vereint: Andromache – Hektors Frau –, die als erste die Totenklage beginnt, besitzt den engsten körperlichen Kontakt zum Toten. Hekabe, die Mutter Hektors<sup>2013</sup>, sitzt dicht an Hektors Haupt hinter der Kline, das Gesicht mit ihren Händen in sich versunkenen Trauergestus verdeckt. Helena, die Schwägerin Hektors, steht aufrecht hinter der Kline.<sup>2014</sup> Kompositorisch bildet sie den ‚Höhepunkt‘ der trauernden Frauen.<sup>2015</sup> Schmidt exponiert die Frauenfiguren insofern, als er sie als einzige Figuren im Bild in unmittelbarer Nähe des Toten pyramidal verdichtet. Mit der Umrahmung des toten Helden mit weiblichen Heldenfiguren wird sein geleistetes Heldentum gerade durch die Trauer der Verbliebenen ins ‚Erhabene‘ gesteigert. Ähnlich stark exponiert wie Andromache ist Paris hinter der Kline stehend mit Brustpanzer, Mantel und Helm, die linke Hand im Trauergestus zur Wange geführt. Sein rechter Arm antwortet den Beinen des Toten und verweist in dieser Angleichung auch auf den für ihn ex professo möglichen Tod. In seiner gefassten Haltung wird die Todesannahme personalisiert. Auch die zur Wange geführte Hand steht im Bezug zum Toten, denn sie ist als verlebendigte Rechte Hektors zu lesen, der gewissermaßen sein heldenhaftes Sterben auf den lebenden Helden surrogathaft überträgt. Das Moment des Heroischen wird durch seinen korinthischen Helm, der die Spitze der pyramidalen Komposition bildet, in der Entsprechung im Helm der alles überthronenden Athena akzentuiert. Auch sein nachdenklicher, auf das Haupt des Toten gerichteter Blick bildet eine logische Beziehung, der mit der Körperdisposition dessen Todesschicksal antizipiert.

---

<sup>2007</sup> Siehe hierzu auch das Kapitel: A I 3. Studienjahr an der Mannheimer Zeichnungsakademie.

<sup>2008</sup> Siehe Tenner 1966, S. 86f.

<sup>2009</sup> Siehe den unten aufgeführten Zyklus von Gavin Hamilton, der ebenfalls von unterschiedlichen Käufern erworben wurde.

<sup>2010</sup> Ilias, 24, 709.

<sup>2011</sup> Ebd., 716f.

<sup>2012</sup> Ebd., 720.

<sup>2013</sup> Nach der Ilias die zweite Frau, die die Totenklage anstimmt. Vgl. ebd., 747-760.

<sup>2014</sup> Ingrid Sattel Bernardini hingegen identifiziert diese Figur als Cassandra. Sattel Bernardini 2006, S. 72.

<sup>2015</sup> Laut Ilias stimmt sie als dritte Frau in die Totenklage ein. Vgl. Ilias, 761-776.

Zu Füßen des christushaft gelagerten Toten kauert, Kopf und Arme in sich versunkenen Schmerzensgestus verschränkt, eine Frauenfigur (?), deren Haltung und Darstellung ikonografisch an die trauernde Maria Magdalena bei der Passion Christi erinnert. Überfangen wird das Totenbett von einem bilddominanten Vorhang, der von dem bärtigen Krieger mit voller Kraft zurückgehalten wird und somit den Bühnencharakter der Komposition bestärkt. Indem eine zweite männliche Kriegerfigur zwischen dem Arm des ersten Kriegers und der Draperie den hochgestemmen Vorhang festbindet, ist ein zeitliches Moment fixiert. Sowohl Hochstemmen als auch Festbinden – der Arm des Kriegers, der den Vorhang nach oben drückt, ist in starker Muskelanspannung gezeigt, auch derjenige, der ihn mit Hilfe einer Schnur festbindet, steht in körperlicher Anstrengung hinter dem ersten – sind funktional motiviert, als explizite *sub-oculus-subiectio* (Vor-Augen-Stellen) der Gesamtszenerie. Neben diesem Betrachterbezug unterstützt zudem Priamos die Betrachteridentifikation. Beide Elemente rahmen gewissermaßen diagonal als Anfang und Ende die Bildkomposition und entfalten vor den Augen des Betrachters ein *teatrum mortes*.

Priamos sitzt vor einem Piedestal mit einfacher Wulstbasis und einfachem kannelierten Säulenschaft und wendet sich schmerzvoll mit einer Kopfdrehung ab. Auffallend sind die spotlichtartig betonten gefalteten Hände, denen der kahle Bereich des Hinterkopfes im Helligkeitswert antwortet. Die Wahrnehmung des Todes durch Abwendung wird durch die Zuwendung des bildeinwärts gerichteten Körpers und die leichte Schrittstellung zu Hektor hin orientiert und gipfelt in den hellen, gefalteten Klagehänden. Wahrnehmung und resultierende Geste werden durch die Lichtführung bestimmt.

Allen Figuren gemeinsam ist die Trauer um den Verstorbenen. Alle Figuren sind körperlich auf den Helden gerichtet. Dieser verbindende Zug erhält gleichsam ein Gegengewicht in der Isolation jeder einzelnen Figur, die nur auf den Toten gerichtet ist und ohne Verknüpfungen untereinander auskommt. Es fehlen jegliche Blickbeziehungen der Trauernden untereinander; selbst Helena, die sich Paris zuwendet, schaut ihn nicht an – ihr Blick ist ein nach innen gerichteter. Zwei Figuren verharren in vollständiger, in sich gekehrter Introversion: die männliche Figur zu Füßen Hektors und seine Mutter am Kopfende. Beide rahmen im leiblich exaltierten Ausdruck den toten Helden – ein erneutes Aufgreifen der kompositorischen Rahmungselemente. Nur durch den Schmerz und die Trauer der Hinterbliebenen wird Hektors Heldentum sichtbar, bei der die geschlechtsspezifische Konnotation für das 18. Jahrhundert enthalten ist: „Der Mann erscheint wie ein Märtyrer“, so Kaulbach, „der sich für sein Vaterland geopfert hat und beweint wird wie der tote Christus. Die zur Bewältigung des Leids unverzichtbare Äußerung von Schmerz und Trauer wird allein Aufgabe der Frauen.“<sup>2016</sup> Hierbei übernimmt Andromaches Trauer nicht nur formal eine herausgehobene Stellung: gerade durch diese Exponierung „werden Heldentum und Trauer in eine gegenseitige Beziehung zueinander gesetzt: Die Trauer der Andromache ist nicht [...] um ihrer selbst willen dargestellt, sondern sie ist ganz offensichtlich Folge des Heldentums und gleichzeitig postume Anerkennung für die vollbrachten Heldentaten. Heldentod und Trauer rechtfertigen und erhöhen sich gegenseitig.“<sup>2017</sup>

Schmidt greift mit seinem *Tod Hektors* – wie auch schon bei seinem *Abschied Hektors* – ein Bildthema auf, das Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war. Es ist eng mit der neuartigen Homer-Rezeption verbunden, in der Gavin Hamiltons (1723–1798) Iliaszyklus nachhaltigen

<sup>2016</sup> Kaulbach 1993, S. 221. – „Die männlich-aktive Rolle forderte die Vermeidung bzw. Begrenzung von Leiden und Trauern. [...] Wenn die bürgerliche Gesellschaftsideologie dem Mann angesichts von Leid, Tod und Krieg durch die Einstimmung in weibliche Trauer Entlastung und Konfliktvermeidung ermöglichte, wenn sie ihn von eigenen Auseinandersetzungen ablenkte, um seine Handlungsstärke nicht zu gefährden, so forderte sie von der Frau einen anderen Preis. Sie musste ihre Affekte, den ungebändigten und formsprengenden Schmerz, unter dem Diktat der Schönheit und Anmut bezwingen, um als Trägerin männlicher Hoffnung und Freiheitsvorstellungen fungieren und zur Harmonisierung der bürgerlichen Welt beitragen zu können.“ Spickernagel, Freiheit 1989, S. 73f.

<sup>2017</sup> AK Homer in der Kunst 1999, S. 63.

Einfluss gewann.<sup>2018</sup> Der Zyklus erlangte durch Domenico Cunegos (1726–1803) Stichserie weite Verbreitung. Hamilton, der sich seit 1748 in Rom aufhielt, markiert im neuen Homer-Verständnis einen Wendepunkt: Mit seinem Iliaszyklus, der zwischen 1760 und 1775 entstand, entwickelte er eine neuartige Bild(er)findung, da er sich auf Achills Zorn und dessen Auswirkungen sowohl auf das griechische als auch auf das trojanische Volk konzentriert. Von den insgesamt sechs großformatigen Gemälden sind zwei erhalten. Das Neuartige bei Hamilton ist die Konzentration der ausgewählten Themen auf die Darstellung der Charaktere der einzelnen Personen und damit auf das jeweilige ‚erhabene Gefühl‘ sowie das Ausblenden von Schlachtenszenen.<sup>2019</sup>

Schmidts Bildkomposition hat sein Vorbild im Gemälde gleichen Themas von Gavin Hamilton<sup>2020</sup>, das 1760 ebenfalls in Rom entstand und das durch den Stich (**Abb. 14**) von Domenico Cunego bekannt war und von vielen Künstlern des 18. Jahrhunderts rezipiert wurde.<sup>2021</sup> Hamilton bezieht sich auf die sehr freie englische Homer-Übersetzung von Alexander Pope.<sup>2022</sup> Gemeinsam sind beiden Darstellungen die Verlagerung des Themas in einen bühnenhaften Innenraum mit hinterfangendem Vorhangmotiv, die bildparallele Anordnung des Totenbettes mit dem heroisch nackten Leichnam, die zentrale Exponierung der trauernden Andromache vor der Totenkline sowie die unterschiedlichen Reaktionen der um die Kline gereihten trauernden Hinterbliebenen.

Durch die deutliche Anlehnung an Gavin Hamilton steht Schmidts *Abschied Hektors* in der älteren Tradition des Bildthemas. Entscheidend weiterentwickelt hatte bereits 1783 Jacques-Louis David das Thema in seinem Gemälde *Les douleurs et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari*.<sup>2023</sup> Dort zeigt er ein neuartiges Bildkonzept, indem er das Thema von Hektors Tod unter Ausschluss der Trauergemeinde interpretiert und die Dargestellten auf den Toten, Andromache und den Sohn Astyanax reduziert. Mit dieser Reduktion ist auch eine Fokussierung auf das individuelle Leid gegeben.

<sup>2018</sup> Siehe AK Homer in der Kunst 1999; Rügler 1999, S. 57. – Vorherige Homer-Rezeptionen versuchten die Biographie des jeweiligen Helden genau zu entwickeln und den kontinuierlichen Verlauf des Trojanischen Krieges zu zeigen; hierzu mussten sie jedoch auch Ovid und Statius hinzuziehen, ohne direkt nur an den Vorgaben Homers bleiben zu können.

<sup>2019</sup> Thematisch ordnete er den Zyklus von sechs Bildern in Trauer, Zorn und Vaterliebe. So ist das Thema der Trauer in dem Gemäldepaar Andromache betrauert den toten Hektor und Trauer Achill um toten Freund Patroklos aufgriffen, das Thema Zorn hingegen in Zorn des Achills über die Wegführung der Brisis und Zorn Achills über Hektor, am Wagen schleifen, das Thema der Vaterliebe findet schließlich in den beiden Gemälden Hektors Abschied von Andromache und Priamos bittet von Achill den Leichnam Hektors Eingang. Jeweils als Gegensatzpaare behandeln die Gemälde die Themen in unterschiedlicher Ausprägung. So stellt, wie Rügler konstatierte, das „dritte Paar [...] schließlich die von Rationalität bestimmte Vaterliebe Hektors beim Abschied von Andromache und Astyanax der Vaterliebe des Priamos gegenüber, der sich, von Gefühlen überwältigt, seinem ärgsten Feind, Achill, zu Füßen wirft und ihn zu Mitleid rührt“. Rügler 1999, S. 58; siehe auch Spickernagel 1989, S. 309f.; Müller-Hofstede 1993.

<sup>2020</sup> Gavin Hamilton (1723–1798), *Andromache betrauert Hektor*, 1760, Öl auf Leinwand, 64,2 x 98,5 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. NG 2428. Hierbei handelt es sich um die kleinere, wohl eigenhändige Fassung, Abb. in: AK Homer in der Kunst der Goethezeit 1999, S. 326, Kat. Nr. II. 2. Das großformatige Original (ca. 250 x 400 cm) war für Charles Compton, Marquis von Northampton, geschaffen und ist heute verschollen. – Vgl. hierzu auch Sattel Bernardini 2006, S. 72.

<sup>2021</sup> So etwa Johann Heinrich Dannecker (1758–1841), *Andromaches Klage am Leichnam Hektors*, um 1798, Feder in Braun über Bleistift auf rohweißem Bütten, 23,4 x 47,2 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Grafische Sammlung, Abb. in: AK Schwäbischer Klassizismus 1993, Katalog-Bd., S. 253, Kat. Nr. 143.

<sup>2022</sup> Siehe Spickernagel 1989, S. 309; AK Homer in der Kunst 1999, S. 62.

<sup>2023</sup> Jacques-Louis David, *Les douleurs et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari*, 1783, Öl auf Leinwand, 275 x 203 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Vgl. hierzu z. B. die Interpretationen von Ellen Spickernagel 1989, S. 317f.; Hilberath 1993, S. 230-252.

158

**Diana und Callisto**

(Vgl. **Kat. Nr. 18**)

Kupferstich von Ludwig Friedrich Schnell (1790–1834)

1811

7,4 x 9,6 cm

Bezeichnet unten links „*Schmidt in Rom p.*“; unten rechts: „*Schnell sc.*“

Bemerkung: Negativ im Goethemuseum Frankfurt.<sup>2024</sup>

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Morgenblatt 1810, S. 62; Rheinisches Taschenbuch 1811, Taf. III.; Lohmeyer 1956, S. 21; Bott 1972, S. 197f.*

„Diana, welche die Schwangerschaft der Callisto entdeckt, nach demselben Meister [gemeint Schmidt]. Albano scheint hier zum Vorbilde gedient zu haben. Aber es ist eine wahre Polizey-Untersuchung und das Sujet mit der äußersten Undelicatesse behandelt.“ *Morgenblatt 1810, S. 62.*

159

**Christus erweckt Jairi Töchterlein**

(Vgl. **Kat. Nr. 65**)

Kupferstich von Ludwig Friedrich Schnell (1790–1834)

1811

Bezeichnet unten links: „*Schmidt in Rom P.*“; unten rechts: „*Schnell sc.*“

Bemerkung: Stich im Stadtarchiv Darmstadt; Negativ im Goethemuseum Frankfurt.

*Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513; Morgenblatt 1810, S. 62; Rheinisches Taschenbuch 1811, Taf. II (Stich von Schnell); Lohmeyer 1956, S. 21, Abb. 9, o. S.; Sattel Bernardini 2008, S. 54, Abb. 1, S. 55.*

„Die Auferweckung der Tochter des Jairus nach Schmidt in Rom, von guter Anordnung, aber als Kupferstich gänzlich misslungen.“ *Morgenblatt 1810, S. 62.*

Das 1797 als vermutlich letztes Gemälde von Schmidts römischer Periode entstandene Werk befand sich in der Hessen-Darmstädter Gemäldegalerie. Es ist lediglich durch einen Kupferstich überliefert, den Schnell im *Rheinischen Taschenbuch* von 1811 gemeinsam mit dem Stich nach Schmidts *Diana und Callisto* (**Kat. Nr. 158, Kat. Nr. 18**) veröffentlichte.<sup>2025</sup> Schon Füßli bemerkt zur Qualität der Stiche: „Zwey seiner dortigen [gemeint ist Darmstadt] Bilder, hat L. Schnell für das daselbst erschienene Rheinische Taschenbuch aufs J. 1811. jämmerlich in Kupfer gekratzt.“<sup>2026</sup> *Die Erweckung von Jairi Töchterlein* dokumentiert eine der wenigen religiösen Darstellungen Schmidts, von denen sich insgesamt vier in der Darmstädter Gemäldegalerie befanden; keine davon ist jedoch erhalten. Neben *Jairi Töchterlein* befanden sich dort *Adam und Eva hören den ersten Donner* (**Kat. Nr. 53**), *Die Jünger zu Emaus* (**Kat. Nr. 97**) sowie *Christus heilt den Jüngling von Nain* (**Kat. Nr. 99**), womit der

<sup>2024</sup> Freundlicher Hinweis von Gerhard Kölsch, Goethemuseum Frankfurt.

<sup>2025</sup> Karl Lohmeyer nahm als Grund der Veröffentlichung der Gemälde im *Rheinischen Taschenbuch* einen Aufenthalt Schmidts 1811 in Darmstadt an. Vgl. Lohmeyer 1956, S. 21.

<sup>2026</sup> Füßli 1810, Bd. 2, S. 1513.

Schwerpunkt auf neutestamentarischen Themen liegt. Möglicherweise wurden die Erweckungs- und Heilungsdarstellungen als Pendants gemalt, da beide dieselbe Personenanzahl von zwölf Figuren aufweisen. Neben der thematischen Sonderstellung im Werk von Schmidt konstatiert Karl Lohmeyer zu *Jairi Töchterlein*: „Das Bild scheint uns tiefer in das achtzehnte Jahrhundert zurückzuführen und ist eigentlich der Auffassung nach altmodisch zu nennen, indem *Schmidt* sich hier in ein recht bewegtes Barock verliert, – weitab, aber dennoch ein Vorläufer jener steifen Gemessenheit späterer Nazarener in Rom.“<sup>2027</sup>

Die in drei Evangelientexten (Mt 9,18-26; Mk 5, 22-43; Lk 8, 41-56) überlieferte Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus entfaltet Schmidt in einem bühnenartigen Innenraum: Christus ist an das schräg in der Raummitte stehende Bett herantreten, hat die Hand der Toten ergriffen und seine Rechte zur Rede erhoben: „Mädchen steh auf!“ (Lk 8, 54), woraufhin ihr „Geist zurückkehrte“ und sie sogleich lebendig aufstand. Rechts neben Christus befindet sich der in weiter Schrittstellung stehende Jairus, der Vater des Mädchens, der Christus rief und ihn in sein Haus führte. Lukas erwähnt auch die Apostel am rechten Bildrand: Als Christus „das Haus betrat, ließ er niemand mit sich hineingehen außer Petrus, Jakobus, Johannes und den Vater und die Mutter des Mädchens“ (Lk 8, 51).<sup>2028</sup> Somit sind die drei Apostel als Petrus (mit gekräuseltem Bart und Haarschopf), Jakobus in der Mitte hinten und Johannes (der jugendliche, die Komposition nach rechts hin abschließende Apostel) zu identifizieren. Alle drei Figuren sind durch Gestik und Mimik dialogisch miteinander verbunden; nur Johannes hat als Attribut eine Schriftrolle in seiner Rechten und erinnert aufgrund seiner Statuarik und seiner überkreuzten, Trauer implizierenden Arme an die Assistenzfiguren von Kreuzigungsdarstellungen.

Im Bildzentrum neigt sich die Mutter der Auferweckten von links im Klagegestus – nahezu horizontal – weit über das Bett der Tochter. An dieser Stelle verdichtet sich der dramatische Vorgang der Erweckung zu einem komplex vernetzten Formgefüge: Während die horizontal geführten Arme der Mutter nah an das Gesicht der Tochter heranreichen, ohne dieses zu berühren, vermag auch der sanft erhobene rechte Arm der Tochter ihrerseits die Mutter nicht zu erreichen. Ganz anders ist die Lebendigkeit evozierende Geste Christi aufgefasst: Sein Berührungsgestus, das Aufheben der Hand beziehungsweise Berühren ihres Pulses,<sup>2029</sup> erweckt das tote Mädchen, das die Augen aufschlägt und sie zur übermächtigen Christusgestalt emporrichtet (auch das unter der Bettdecke angewinkelte linke Bein des Mädchens leitet zu Christus hin). Von besonderer Bedeutung ist jedoch der weit ausgestreckte, im Redegestus erhobene rechte Arm Christi mit der offenen, gleichsam im Zentrum des Baldachins „schwebenden“ Hand, die die Wucht der Verlebendigung beziehungsweise Auferweckung zum Ausdruck bringt. Hier ist jedoch bei genauerer Betrachtung die Körperlichkeit Christi gestört, das Verhältnis von Arm und Körper unorganisch verbogen, das heißt, dass Schmidt hier eine Steigerung der Geste zwar beabsichtigte und nach einer übergreifenden gestischen Zusammenbindung suchte, diese jedoch nicht zu bewältigen vermochte. Die Wichtigkeit der Geste Christi wird zudem durch den schrägen Schatten, der von der Figur der Mutter ausgeht, unterstrichen: Er verbindet sich mit dem ausgestreckten Arm und erweist sich damit an zentraler Stelle der Bildkomposition – die ansonsten nur wenig Schattenzonen aufweist – wiederum einmal mehr als Zeigeschatten, das heißt als eine inhaltlich gebundene Dunkelzone, die den Kern der Komposition akzentuiert und die die übernatürliche Dimension der Auferweckungshandlung bekräftigt.<sup>2030</sup>

<sup>2027</sup> Lohmeyer 1956, S. 21. – Schon 1950 bewertet Lohmeyer das Bild als „vornazarenisch religiös“. Lohmeyer 1950, S. 72.

<sup>2028</sup> Nur nach Matthäus trat Christus alleine ans Bett der Tochter (Mt 9, 25). Zur Ikonografie siehe auch Schiller Bd. 1, S. 187f. – LCI Bd. 4, S. 542ff. (Wunder Christi).

<sup>2029</sup> Das Ergreifen des Handgelenks mit dem Puls bedeutet „Spendung des Lebens und Übermittlung von Kraft“. Schiller Bd. 1, S. 188.

<sup>2030</sup> Lediglich der vom Baldachin geworfene dreieckige Schatten erlangt eine gewisse Dominanz. Dieses Schattendreieck bindet Jairus und Christus zusammen und bildet eine Art Nachklang der winkligen Haltung Christi.

Die übrigen links im Bild erscheinenden Figuren bilden ein kompositorisches Gleichgewicht innerhalb des Bühnenraumes, sie ponderieren ihn aus und erweitern die Evangelienüberlieferung um das Thema der Reaktionen auf das wundersame Geschehen. Ikonografisch sind klagende Frauengruppen im Kontext der Erweckung von Jairi Tochter durchaus bekannt<sup>2031</sup>, jedoch treten hier Männerfiguren hinzu, deren Reaktionsspektrum von neugieriger Zuwendung bis hin zu schreckhafter Abwendung reicht. Ein Barfüßiger neigt sich von links kommend neugierig nach vorne und hält eine schüchtern kauende Frau an der Hand, dahinter lugt ein Knabe, wohl ein Diener, hinter einem Vorhang hervor, ein Motiv, das sich in ganz ähnlicher Form beim *Tod Hektors* (**Kat. Nr. 46, Kat. Nr. 157.a-b**) wiederfindet. Ungeklärt bleibt der sitzende Bärtige vorne, der sich schreckhaft zurückneigt und dem eine Doppelkorbflasche zugeordnet ist. Dieser aufgrund seiner Kopfbedeckung als Jude zu identifizierende Mann nimmt die schräge Körperhaltung von Jairus auf, wendet sich dem Betrachter zu und präsentiert die Totenerweckung, zeigt sie als machtvolle Tat Christi. Dieser geriert sich selbst geradezu als Auferstandener und setzt damit die Dimension der Auferstehung der Toten durch Christus als Erlöser ins Bild.

---

<sup>2031</sup> Schiller Bd. 1, S. 188.

## 8. Memorabilia

160

### Familiensiegel

Auf dem Brief von Johann Heinrich Schmidt am 13. März 1784 aus Mannheim an die Waisenschreiberei Ottweiler, Landesarchiv Saarbrücken, WaisOTW 770.

Zu den wenigen Familienzeugnissen von Schmidt zählt der erhaltene Abdruck seines Siegels<sup>2032</sup>, das aus sphragistischer Sicht in die Jahre um 1720–40 zu datieren ist<sup>2033</sup> und das damit als ein Erbstück von seinem Vater beziehungsweise Großvater zu deuten sein dürfte.

Es zeigt in einem Queroval, in symmetrischer Anordnung, zwei sich einander zugewandte Männer<sup>2034</sup> mit einem mittig positionierten (Lorbeer?)-Baum. Beide im Profil Dargestellten tragen zeitgenössische Kleidung und stützen sich auf einen Wanderstab. Der rechte hält zudem zum Trinken eine Schale empor. Am Fuß des jungen Baumes mit zwei Verästelungen am Stamm und einer zweigeteilten Krone in zwei Trieben, an denen die Blätter leicht versetzt angeordnet sind, befindet sich ein rehartiges Tier. Dieses steht im Profil nach rechts gewandt auf einem horizontalen Wulst (die Beine sind nicht ganz abgedrückt, aber die Hufe der Hinterbeine sind zu erkennen), der den Horizont angibt, auf dem sich auch die beiden Männer befinden. Mit seinem dreigeteilt schematischen Körper, dem relativ langen, leicht gebogenen Hals und den stangenförmigen Aufsätzen auf seinem Kopf erinnert das Tier an einen Rehbock. Baum und Tier – als Chiffren für Wald und Wild – sowie der Wandererhabitus deuten auf einen Hegezusammenhang hin und wären somit berufsbezogen auf die Förstertätigkeit des Großvaters Christoph Schmidt zu beziehen.

AK „...ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007, S. 48.

161

### Visitkärtchen von Schmidt

Das Visitenkärtchen mit dem eigenhändigen Nachnamen von Schmidt (hier mit „tt“ geschrieben) befindet sich in der Visitenkärtchen-Sammlung der Marianne Kraus, der Gesellschaftsdame der Gräfin Erbach, die 1791 auf der gemeinsamen Italienreise Schmidt in Rom kennen lernte. Das Visitenkärtchen wurde von Marianne Kraus in einem Schuber mit der Aufschrift „Zum Andenken“<sup>2035</sup> gemeinsam mit weiteren Künstlerkärtchen (beispielsweise von Antonio Canova, Friedrich Bury, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Georg und Philipp Hackert, Angelika Kauffmann u. v. a.) aufbewahrt.<sup>2036</sup>

Neben dieser Sammlung führte Marianne Kraus auch ein Stammbuch<sup>2037</sup>, ein mit Handzeichnungen versehenes zeitübliches *album amicorum* beziehungsweise *liber memorialis*, in dem sich z.T. dieselben Künstler und Malerpersönlichkeiten wie bei den Künstlerkärtchen befinden, darüber hinaus auch Ferdinand Kobell, Johann Kaspar Schneider, Christian Georg Schütz, Johann Georg Pforr, Johanna E. Pforr (Schwester von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein), Heinrich Joseph Schütz, Konrad Huber,

<sup>2032</sup> Brief von Johann Heinrich Schmidt aus Mannheim am 13. März 1784, 4 Seiten, nur erste Seite beschrieben, in der Mitte rotes Siegel, LA SB, WaisOtw 770.

<sup>2033</sup> Frdl. Hinweis von Günter Scharwath, Schwalbach.

<sup>2034</sup> Der Linke ist nicht vollständig abgedrückt.

<sup>2035</sup> Pappe mit Leder bezogen, Goldprägung „ZUM ANDENKEN“, rechts Bleistifthülse (leer), 8,8 x 5,5 cm, darin: 44 (ehemals 45) beschriebene Kärtchen. Inv. Nr. 848.6. Vgl. hierzu Kraus 1791(1996), S. 213-216.

<sup>2036</sup> Die gesamte Namensliste mit Entschlüsselung bei Kraus 1791 (1996), S. 213-216.

<sup>2037</sup> Das Stammbuch der Marianne Kraus befindet sich im Frankfurter Goethe-Museum. Es umfasst insgesamt 119 Seiten, davon 19 Seiten mit Handzeichnungen. Ein Eintrag von Schmidt fehlt. Vgl. hierzu Kraus 1791 (1996), S. 211f.

Gerhard von Kügelgen, Wilhelm Friedrich Gmelin, Alexander Trippel, Aloys Ludwig Hirt und Gräfin Louise Charlotte zu Erbach-Erbach – Schmidt allerdings nicht.

Bemerkung: Gilt bei Sattel Bernardini als verschollen.

*Sattel Bernardini 2006, S. 76*

**162**

**Unbekannter Schüler von Schmidt**

**Zeichnung eines Torsos**

1811

Bleistift

Maße

BayHStA München, Abt. III, Geheimes Hausarchiv, NL Kg. Ludwig I., I A 40 III.

*Unpubliziert*

Die erhaltene Zeichnung des Torsos erweist sich, archäologisch betrachtet, als die Darstellung einer griechischen Statue der Spätclassik (Mitte 4. Jahrhundert v. Chr.), vielleicht in römischer Kopie. Zu rekonstruieren ist ein stehender nackter Jüngling, dessen rechter Arm erhoben war, der linke vermutlich abgesenkt und auf ein Podest o.ä. angelehnt.<sup>2038</sup> Die lang über die Schultern herabfallenden Haare verweisen auf einen Apoll oder Bacchus, wie schon Schmidt selbst und die später hinzugezogenen Gutachter (s. unten) vermuteten, oder aber auf einen Satyr aus dem Gefolge des Weingottes. Der stilistische Befund liefert Hinweise auf das 4. Jahrhundert v. Chr.

Die Körperponderation zeigt eine auffallende Gewichtsverschiebung der Hüfte nach links, während der Oberkörper nach rechts hin verschoben ist. Die stark betonte Leistenlinie setzt das Bauchfeld ab und ermöglicht zudem das hohe ‚Einrasten‘ der Oberschenkel. Die Folge hiervon ist ein auf der Höhe des Oberschenkels weit nach links herausgeschobener Kontur, der jedoch unvermittelt nach rechts umgelenkt wird. Diese kräftige Zäsur in der Bewegungssymmetrie zeigt, dass der klassische, von Polyklet geprägte Kontrapost bereits zugunsten einer dreifachen Bewegungskurve aufgegeben ist, dreifach insofern, als dem kräftigen Hüftschwung der Oberkörper im Gegenschwung antwortet, dem dann der wiederum gegenläufig nach rechts gewandte Kopf entsprochen haben wird, dessen Ansatz durch die angedeutete Drehung der Schlüsselbeine noch erkennbar ist.<sup>2039</sup> Große stilistische Nähe zeigt der Hermes mit dem Dionysosknaben von Praxiteles (um 350/340 v. Chr.) in Olympia<sup>2040</sup>, dessen spindelförmige Beine ebenfalls weit oben in der Hüfte ‚einrasten‘, während der Oberkörper dann im Gegenschwung nach rechts ausweicht, ehe der Kopf als abschließender C-Schwung die dreifache Bewegungskurve vollendet. Vergleichbar ist auch der von der kontraktiven Taille ausgehende, breit ausladende Oberkörper mit den kleinteiligen Muskelkonstellationen, die bei der Torso-Zeichnung in dem leicht undulierenden Kontur und den kleinteiligen, stets abbrechenden Binnenlineamenten zum Ausdruck kommen.

---

<sup>2038</sup> Die Haltung lässt an den Wein einschenkenden Satyr des Praxiteles (um 375/70 v. Chr.) oder den angelehnten Bronzejüngling aus Athen (um 330/325 v. Chr.) denken. Boardman 1984, Abb. 232 und 235.

<sup>2039</sup> Der Polyklet'sche Formenkanon folgt einer ausponderierten, auf Stand- und Spielbein ausgerichteten Rhythmik. – Vgl. z. B. den Epheben Westmacott, dessen gleichmäßiger, auf Last und Entlastung aufgebaut Körper jegliche Zäsuren vermeidet, siehe AK Polyklet 1990, Kat. Nr. 103ff.

<sup>2040</sup> Boardman 1984, Abb. 233.



## II. LITERATUR

## **II. 1. ARCHIVE**

### **Caserta**

#### **Darmstadt**

**Hessisches Staatsarchiv, Darmstadt**

**Hessisches Stadtarchiv, Darmstadt**

**Archiv des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Grafische Sammlung (HLMD)**

#### **Freiburg**

**Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg (LA BW ST FR)**

Bestand B 23/5

#### **Neapel**

**Archivio di Stato, Napoli (AS NA)**

Ministero degli Affari Interni, I Inventario

Ministerio degli Affari Esteri

#### **Madrid**

**Real Biblioteca del Palacio Madrid**

ms. II-1603 (1806), Compte de la Maison du Roi

#### **München**

**Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung III. Geheimes Hausarchiv, München**

**(BayHSTA, Abt. III. Geh. Hausarchiv, München)**

#### **Ottweiler**

**Evangelisches Gemeindeamt Ottweiler (EvG Otw)**

Kirchenbuch der Pfarrey Ottweiler von 1728 bis 1764

Kirchenbuch der evangelisch-lutherischen Stadt-Gemeinde Ottweiler (1765–1798)

Kirchenbuch von 1798-1803 auf hiesige Municipal-Verwaltung

Genealogisches Register der zur Pfarrei Ottweiler gehörigen Familien und Seelen. So wohl der Stadt- als auch der Land-Gemeinde. Aus von hiesigen und anderen Kirchen-büchern zusammen getragen, von Joh. Christian Bartels.

#### **Rom**

**Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR)**

Santa Maria del Popolo, Battesimi

Santa Maria del Popolo, Matrimonio

Santa Maria del Popolo, Licenze matrimoniale

Santa Maria del Popolo, Stati d'anime

**Saarbrücken****Landesarchiv Saarbrücken (LA SB)**

Bestand Nassau-Saarbrücken

Bestand Waisenschreiberei Ottweiler (WaisOtw)

Bestand Historischer Verein, A 351 HV Kirchenbuch für das 18. Jahrhundert von Ottweiler, Abschrift von A. Ziehme, 1890.

## **II. 2. PRIMÄRLITERATUR (in der Schmidt erwähnt wird)**

**Abbate 2009.** Francesco Abbate, Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il Mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia, Rom 2009.

**Abita 1995.** Salvatore Abita, Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'opera e del territorio, hrsg. von der Soprintendenza per i beni ambientali architettonici artistici e storici per le province di Caserta e Benevento, Neapel 1995.

**Adam und Eva von Schmidt 1796.** Anonym, Adam und Eva. Ein auf dem Schlosse zu Darmstadt befindliches Gemälde in Lebensgröße, von dem Darmstädtischen Hofmaler, Hrn. Schmidt in Rom, in: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, Bd. 1, Berlin 1796, S. 540-542.

**AK Ausklang des Barock 1959.** Ausklang des Barock. Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts in der Pfalz, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Ottheinrichbau im Schloss (1. Juni – 15. Oktober 1959), Heidelberg 1959.

**AK Casa di Re 2004.** Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860, Reggia di Caserta (8. Dezember 2004 – 13. März 2005), Mailand 2004.

**AK Civiltà dell'Ottocento 1997.** Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia, Museo di Capodimonte, Napoli, Palazzo Reale, Caserta (25. Oktober 1997 – 26. April 1998), 2 Bde. (Bd. 1 Le arti figurative; Bd. 2 Cultura e Società), Neapel 1997.

**AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980.** Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, Magistrat der Stadt Darmstadt Mathildenhöhe (6. September – 9. November 1980), 2 Bde., Darmstadt 1980.

**AK Der Zauber der Landschaft 2011.** Der Zauber der Landschaft. Landschaftszeichnungen aus dem Besitz der Alten Sammlung, hrsg. von Ralph Melcher, bearb. von Stefan Heinlein, Saarland Museum Saarbrücken (28. Mai – 28. August 2011), Saarbrücken 2011.

**AK deutsche Zeichnungen 1936.** „Ein Halbjahrtausend deutsche Zeichnungen“, Kunsthalle Bremen (9. Juni – Ende August 1936), Bremen 1936.

**AK Dryander 2006.** Johann Friedrich Dryander. Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum, hrsg. von Ralph Melcher, Saarland Museum Saarbrücken (16. September 2006 – 7. Januar 2007), Saarbrücken 2006.

**AK Felsings aus Darmstadt 1987.** Die Felsings aus Darmstadt. 1797–1987. Kupferstecher – Drucker – Verleger, Kunsthalle Darmstadt (18. Oktober – 15. November 1987), Darmstadt 1987.

**AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989.** Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland, hrsg. von Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (24. Juni – 1. Oktober 1989), Nürnberg 1989.

**AK „... ganz von Mitgefühl durchdrungen ...“ 2007.** Yvonne Schülke, „... ganz von Mitgefühl durchdrungen“. Orest und Elektra. Ein neu entdecktes Meisterwerk von Johann Heinrich Schmidt gen. Fornaro, Historisches Witwenpalais Ottweiler (2. August – 2. September 2007), Augsburg 2007.

**AK Gioelli per una Regina 1996.** Gioielli per una Regina. Lo sbarco di Gioacchino Murat a Pizzo, hrsg. von Dora Licia Bemborad u. Domenico Pisani, Museo Civico, Pinacoteca, „A. Capizzano“, Rende (Cosenza) (13. Oktober – 13. November 1996), Napoli 1996.

**AK Mörike und seine Freunde 1965.** Eduard Mörike und seine Freunde. Eine Ausstellung aus der Mörike-Sammlung Dr. Fritz Kauffmann in Verbindung mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach, hrsg. vom Stadtarchiv Stuttgart, Stuttgart 1965.

**AK Mörike und die Künste 2004.** Mörike und die Künste, von Hans-Ulrich Simon unter Mitarbeit von Regina Cerfontaine, Schiller-Nationalmuseum Marbach (8. Mai – 31. Oktober 2004), Stuttgart 2004.

**AK Mostra del ritratto 1954.** Mostra del ritratto storico napoletano, hrsg. von F. Bologna u. Gino Doria, Palazzo Reale, Napoli (Oktober – November 1954), Neapel 1954.

**AK Napoleon 2001.** Napoleon. Les Bonaparte et l'Italie, Musée Fesch, Ajaccio (11. April – 30. September 2001), Ajaccio 2001.

**AK Neapolitanische Barockzeichnungen 1994.** Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, hrsg. vom Hessischen Landesmuseum, bearbeitet von Jan Simane, Darmstadt 1994.

**AK Rossini 1992.** Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria, hrsg. von Mauro Bucarelli, Palazzo Montani Antaldi, Pesaro (27. Juni – 30. September 1992), Perugia 1992.

**AK Sturm und Drang 1988.** Sturm und Drang, hrsg. von Christoph Perels, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum (2. Dezember 1988 – 5. Februar 1989), Frankfurt a. M. 1988.

**AK Zeichnungen der Goethezeit 1983.** Zeichnungen der Goethezeit aus einer neuerworbenen Sammlung, hrsg. von Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (23. September 1983 – 8. Januar 1984), Nürnberg 1983.

**AK Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst 1930.** Zweihundert Jahre Darmstädter Kunst. Die Maler von 1730-1830, Institut Mathildenhöhe (22. Juni – 28. September 1930), 600-Jahr-Feier der Stadt Darmstadt vom Kunstverein für Hessen Darmstadt, Darmstadt 1930.

**Aland 1943.** K. Aland, Wessenberg-Studien, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, hrsg. von der oberrheinischen Historischen Kommission, NF 56(1943), S. 550-620.

**Alier 2003.** Roger Alier, Sotto Voce. Una historia insólita de la ópera, curiosidades y anécdotas del mundo de la ópera y sus protagonista, Barcelona 2003.

**Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace 1801.** Anonym, Amor und Psyche, Picus und Canens von E. Morace, in: Journal des Luxus und der Moden, 16. Jahrgang, Februar, 1801, S. 92-94.

**Andresen 1870.** Andreas Andresen (Bearb.), Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer

geschätzten Blätter und Werke, auf Grundlage der zweiten Auflage von Heller's pract. Handbuch für Kupferstichsammler, neu bearbeitet und um das Doppelte erweitert, 1. Bd., Leipzig 1870.

**Anzeige Gädicke 1801.** Anzeige Gädicke in: Intelligenzblatt zum Neuen Teutschen Merkur 1(1801), S. I-XIV.

**Anzeige Frauenholz 1801 (a). Literarische Nachrichten Kupferstiche Frauenholz,** in: Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger. Oder Allgemeines Intelligenzblatt zum Behuf der Justiz, der Polizey und der bürgerlichen Gewerbe im Teutschen Reiche wie auch zur öffentlichen Unterhaltung der Leser über gemeinnützige Gegenstände aller Art, 160(1801), S. 2141-2144.

**Anzeige Frauenholz 1801 (b).** VI. Neue Verlags- und Kommissions- Artikel der Frauenholzischen Kunsthandlung, welche seit der Ostermesse 1800 erschienen sind, in: Intelligenzblatt zum Neuen Teutschen Merkur, 7. Stück, Juli 1801, S. 53.

**Arnold 1964.** Christian Arnold, Konrad Eberhard 1768-1859. Bildhauer und Maler. Leben und Werke eines Allgäuer Künstlergeschlechts (= Veröffentlichungen der schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 1, Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwabens, Bd. 8), Augsburg 1964.

**Auktionsregister 1995.** Auktionsregister Gemälde. 16. bis 20. Jahrhundert, Deutsche, Schweizer, Österreicher, hrsg. von ARTDATA, Bd. 3, Münster 1995.

**Back 1908.** Friedrich Back, Grossherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Führer durch die Kunst- und Historischen Sammlungen, Darmstadt 1908.

**Back 1914.** Friedrich Back, Verzeichnis der Gemälde des Großherzoglichen Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Darmstadt 1914.

**Bailey 2007.** Martin Bailey, The Spoils of War. The German museum paintings secretly sold by the British government in 1946, in: The Art Newspaper 181(2007), S. 10f.

**Baisch 1882.** Otto Baisch, Johann Christian Reinhart und seine Kreise, Leipzig 1882.

**Baudissin 1924.** Klaus Graf von Baudissin, Georg August Wallis. Maler aus Schottland 1768-1847. Auf Seitenpfaden der deutschen Kunstgeschichte: Ossian in der bildenden Kunst (= Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, hrsg. von Carl Neumann und Karl Lohmeyer, Bd. 7), Heidelberg 1924.

**Beaucamp 1939.** Fernand Beaucamp, Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) son oeuvre et son temps, Diss., 2 Bde., Lille 1939.

**Becker 1925.** Carl Becker, Die Malerei des 19. Jahrhunderts, erläutert an Bildern des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln, Köln o.J. (1925).

**Becker 1971.** Wolfgang Becker, Paris und die deutsche Malerei. 1750-1840, Diss., Köln 1971.

**Belle Arti 1797.** Michele Mallio, Belle Arti, in: Annali di Roma, Gennaro a tutto Aprile dell'Anno 1797, 21(1797), S. 43-48.

**Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel 1811.** Anonym, Bemerkungen über Carlsruhe und Cassel (Auszug aus Briefen eines Reisenden), Cassel am 16. August 1811, in: Journal des Luxus und der Moden, 26( 1811), S. 632-638.

**Bénézit 1976 (1911-23).** E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, nouvelle édition, Bd. 9, Paris 1976 (Nachdruck).

**Bensi 2005.** Paolo Bensi, Technique pittoriche e problemi di conservazione nelle opere degli artisti attivi alla reggia di Caserta tra Sette e Ottocento, in: Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela, hrsg. von Rosanna Cioffi und Giovanna Petrenga, Mailand 2005, S. 43-46.

**Bergsträßer 1963.** Giesela Bergsträßer, Die Kunstsammlung des Landesmuseums in Darmstadt zur Zeit ihres Gründers Großherzog Ludewigs I., in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, 28(1963), S. 343-356.

**Bernhard 1965.** Marianne Bernhard, Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien, beratende Mitarbeit durch Kurt Martin, hrsg. von Klaus P. Rogner, München 1965.

**Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen 1809.** Beschreibung der Gartenanlagen zu Schwetzingen, hrsg. von Zeyher und G. Roemer, Mannheim 1809.

**Bettinger 2000.** Robert Bettinger (Bearb.), Ottweiler in Vergangenheit und Gegenwart, unter Mitarbeit von Werner Karg, Brigitte Meister, Saarländisches Schulmuseum Ottweiler, 3. erw. Aufl., Ottweiler 2000.

**Bibliothèque universelle des voyage 1808.** Gilles Bocher de la Richarderie, Bibliothèque universelle des voyage, Bd. 2, Paris 1808.

**Biermann 1914.** Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, hrsg. im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung 1650-1800 Darmstadt 1914, Bd. 2, Leipzig 1914, S. XLVIII, 421f.

**Blättel 1992.** Haary Blättel, Internationales Lexikon Miniatur-Maler, Porzellan-Maler, Silhouettisten, München 1992.

**Bobé 1910.** Louis Bobé, Frederikke Brun født Münster, Og hendes kreds hjemme og ude, Kopenhagen 1910.

**Boettischer 1891-1901 (1941).** Friedrich Boettischer, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Leipzig 1891-1901, Nachdruck 1941.

**Börsch-Supan 1988.** Helmut Börsch-Supan, Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760-1870, München 1988.

**Borzelli 1901.** Angelo Borzelli, L'Accademia del Disegno nel decennio 1805-1815, in: Napoli Nobilissima, Revista di topografia ed arte napoletana, Bd. 10, Fasc. IV, Neapel 1901, S. 53-56.

**Bott 1972.** Barbara Bott, Die Anfänge der Landschaftsmalerei in Darmstadt und August Lucas, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein (= Schriften der Hessischen Museen), Bd. 12, Darmstadt 1972, S. 197-201.

**Briefe an Goethe 1980.** Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Bd. 1 (1764-1795), Weimar 1980.

**Briefe Murats 1912.** S.A. le Prince Murat, Lettre e documents pour servir à l'histoire de Joachim Murat, Bd. 6, Paris 1912.

**Brun 1800.** Friederike Brun, Prosaische Schriften. Auszüge aus einem Tagebuche über Rom, In d. J. 1795 und 1796, 3. Bd., Zürich 1800, S. 342-344.

**Bryan 1919.** Bryan's Dictionary of painters and engravers, under the supervision of Georg C. Williamsan, Litt. D., Volume 5, S-Z, London 1919.

**Burg 1985.** Peter Burg, Buchbesprechung Saarländische Lebensbilder, Bd. 2, hrsg. von Peter Neumann, Saarbrücken 1984, in: Rheinische Vierteljahresblätter 49(1985), S. 405-409 (S. 406 Besprechung Aufsatz Werner Karg).

**Busse 1977.** Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Busse-Verzeichnis, Wiesbaden 1977.

**Calcagni 1808.** Michele Calcagni, De' Re di Siracusa. Finzia e Liparo non ricordati dalle storie, riconosciuti ora con le monete, Bd. 1., Palermo 1808.

**Campe 1833.** Friedrich Campe, Neues Maler-Lexicon zum Handgebrauch für Kunstfreunde. Nebst Monogrammen, Nürnberg 1833.

**Caroselli 1905.** Ottaviano Caroselli, Alcuni studiosi del Domenichino. Nella Chiesa di S. Andrea della Valle in Roma, Tolentino 1905.

**Carratelli 1995.** Giovanni Pugliese Carratelli, Storia e Civiltà della Campania. L'Ottocento, Napoli 1995.

**Caserta o.J.** La Reggia di Caserta. Il borgo medioevale, il giardino inglese, il museo dell'opera e del territorio le grande cascade, Neapel o. J.

**Caserta 1999.** Lucia Bellofatto; Giovanna Petrenga; Anna Maria Romano, Das Königsschloss von Caserta. Kunstführer, Genf, Mailand 1999.

**Caserta, Salone 1989.** Storia di una Sala. Il salone di Alessandro Magno nella Reggia di Caserta, Rom 1989.

**Catalogo del Principe di Fondi.** Catalogo de'Quadri componenti la Galleria del Principe di Fondi strada Fontana Medina N. 24 (Mitte 19. Jahrhundert), in: Manieri Elia 1991, S. 329-337.

**Catalogue des Antiquités 1911.** Catalogue des Antiquités. Objets d'Art, Collection Théâtrale de M. Jule Sambon, Hotel Drouot, Paris 1911.



**Celano 1860.** Carlo Celano, Notizie del bello dell'antico del curioso della città di Napoli, Bd. 5, Neapel 1860.

**Chierici 1937.** Gino Chierici, La Reggia di Caserta, Rom 1937 (Nachdruck 1993).

**Cioffi 2008.** Rosanna Cioffi u. a. (Hrsg.), Due francesi a Napoli: atti del Colloquio internazionale di apertura delle celebrazioni del Bicentenario del Decennio francese (1806-1815), Napoli 2008.

**Collection Hohwiesner 1819.** C. E. G. Prestel, Catalogue raisonné de la rare et précieuse collection d'estamps anciennes et modernes de toutes les écoles dans une suite d'Artistes depuis l'origine de l'art de graver jusqu'à nos jours de feu I. r. Clemence Aloys Hohwiesner, Bd. 1, Frankfurt 1819.

**Confalone 2001.** Maria Confalone, Naples au temps des Bonapartes, in: AK Napoleon 2001, S. 31-36.

**Conrath 1980.** Karl Conrath, Natur- und Kunstdenkmäler im Saarland, Saarbrücken 1980.

**Conversationslexicon 1845.** Conversationslexicon für Bildende Kunst, begründet von J.A. Romberg, fortgeführt von Friedrich Faber, Bd. 1, Leipzig 1845.

**Dahl/Lohmeyer 1957.** Julius Dahl; Karl Lohmeyer (Hrsg.), Das Barocke Zweibrücken und seine Meister, 2. erw. Auflage, Waldfischbach 1957.

**D'Arbitrio/Ziviello 2001.** Nicoletta D'Arbitrio; Luigi Ziviello, Il Real Albergo dei Poveri di Napoli. Carteggi 1752-1896, Neapel 2001.

**D'Arbitrio/Ziviello 2003.** Nicoletta D'Arbitrio; Luigi Ziviello, Carolina Murat. La Regina Francese del Regno delle Due Sicilie. Le Architetture, la Moda, L'Office de la Bouche, Napoli 2003.

**Darmstadt 1967.** Malerei der Residenz Darmstadt. Bilder aus vier Jahrhunderten, Kunsthalle am Steubenplatz, Darmstadt 1967.

**Darmstadt/Hofmaler 1967.** Kostbarkeiten Hessen-Darmstädter Hofmaler, hrsg. von Prinz Ludwig von Hessen und bei Rhein, Text, Gudrun Illgen, Darmstadt 1967.

**Dewey 1844.** Orville Dewey, The old world and the new. Or a Journal of reflections and observations made on a tour in Europe, London 1844.

**Dönike 2007.** Martin Dönike (Hrsg.), Friedrich Bury. Briefe aus Italien an Goethe und Anna Amalia, Göttingen 2007.

**Eckardt 1979.** Götz Eckardt (Hrsg.), Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhmann aus den Jahren 1774 bis 1787, Berlin 1979.

**Emmerling 1936.** Ernst Emmerling, Die Geschichte der Darmstädter Malerei. Die Hofmaler, Darmstadt 1936.

**Emmerling 1966.** Ernst Emmerling, Mittelrheinische Handzeichnungen des Frühklassizismus, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, hrsg. von Friedrich Gerke, Bd. 6), Mainz 1966, S. 687-704.

**Epifani 2006-2007.** Mario Epifani, ‚Bella e ferace d’ingegni (se non tanto coltura) Partenope’. Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006-2007 [www.fedoa.unina.it/1951/1/Epifani\\_Sienze\\_Archeologiche.pdf](http://www.fedoa.unina.it/1951/1/Epifani_Sienze_Archeologiche.pdf) (Stand 1.03.2011)

**Errara 1921.** Isabell Errara, Répertoire des peintures datées. Librairie Nationale d’Art et d’Histoire, 2 Bde. Brüssel, Paris 1920f.

**Euler 1968.** Friedrich W. Euler, 300 Jahre Merck in Darmstadt 1668-1968 (= Sonderdruck aus der Merckschen Familien-Zeitschrift, Bd. 23), Darmstadt 1968.

**Exposition Théatrale 1908.** Exposition Théatrale, Union centrale des arts Décoratifs, Palais du Louvre (April – Oktober 1908), Paris 1908.

**Fabritius 2012.** Heinke Fabritius, Die italienischen Handzeichnungen Franz Hornys, Eine Studie zum bildnerischen Denken um 1820, Diss., Berlin 2012.

**Fardella 2002.** Paola Fardella, Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato, Neapel 2002.

**Fardella 2006.** Paola Fardella, Giovan Andrea de Marinis. Un mecenate napoletano nell’età delle rivoluzioni, in: Confronto, 6/7, 2005/06(2006), S. 123-165.

**Fegert 1996.** Elke Fegert, Johann Friedrich Dryander. Die Gemälde, Magisterarbeit an der Universität des Saarlandes, unpubliziert, Saarbrücken 1996.

**Feldenkingen 1978.** Toni Feldenkingen, Über den kölnischen Kunstverein und Anderer, Köln 1978.

**Felsing 1897.** Beschreibendes Verzeichnis der Kupferstiche des Johann Conrad Friedrich Felsing, in: Felsing 100 Jahre im Dienste der Kunst 1897, S. 155-158.

**Felsing 100 Jahre im Dienste der Kunst 1897.** 100 Jahre im Dienste der Kunst. Erinnerungsgabe der Firma O. Felsing aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Kupferdruckerei, Berlin 1897.

**Fernow 1793-1798.** Carl Ludwig Fernow, Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798, hrsg. von Herbert von Einem und Rudolf Pohrt (= Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahresgabe 1943/44), Berlin 1944.

**Fernow 1797.** Carl Ludwig Fernow, Kunstdenkmäler aus Rom, in: Der Neue Teutsche Merkur, 1797, Bd. 3, S. 85f.

**Fernow 1798.** Carl Ludwig Fernow, Über den gegenwärtigen Zustand der Kunst in Rom, in: Der Neue Teutsche Merkur, 1798, Bd. 3, S. 279-289.

**Fernow 1802.** Carl Ludwig Fernow, Sitten und Kulturgemälde von Rom, Gotha 1802.

**Fernow 1806.** Carl Ludwig Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1806.

**Fernow 1867.** Carl Ludwig Fernow, Carstens, Leben und Werke, hrsg. und ergänzt von Hermann Riegel, Hannover 1867.

**Feuchtmayr 1975.** Inge Feuchtmayr, Johann Christian Reinhart 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis, Diss., München 1975.

**Fiadino 2008.** Adele Fiadino, Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere, 1806-1815, Neapel 2008.

**Frizzi 1989.** Vanda Ferolla Frizzi, Il Salone di Alessandro. Storia di una Sala, in: Caserta, Salone 1989.

**Füßli 1806.** Johann Rudolf Füßli, Allgemeines Künstler-Lexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider u. u. nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zürich 1806.

**Füßli 1810.** Johann Rudolf Füßli, Allgemeines Künstler-Lexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider u. u. nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zweyter Theil, Fünfter Abschnitt, Zürich 1810.

**Füßli 1813.** Johann Rudolf Füßli, Allgemeines Künstler-Lexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider u. u. nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Zürich 1813.

**Füßli 1824.** Hans Heinrich Füßli, neue Zusätze zu dem Allgemeinen Künstlerlexikon und den Supplementen desselben oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider, u.s.f., Bd. 1, Zürich 1824.

**Gasparri 2007.** Carlo Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese: storia e documenti, Neapel 2007.

**Genealogisches Handbuch 1961.** Genealogisches Handbuch der fürstlichen Häuser, bearbeitet von Hans Friedrich v. Ehrenkrook, Fürstliche Häuser, Bd. 6 (= Genealogisches Handbuch des Adels, Bd. 25), Limburg a. d. Lahn 1961.

**Gerning 1802.** Johann Isaak Gerning, Reise durch Österreich und Italien, Bd. 3, Frankfurt 1802.

**Goethe, Winckelmann 1805 (1969).** Johann Wolfgang von Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen, mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von Helmut Holtzhauer, Leipzig 1969.

**Goethe 1886.** Johann Wolfgang von Goethe, Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder, hrsg. von Erich Schmidt, Weimar 1886.

**Götz 1985.** Wolfgang Götz, Plastik, Porzellan und Malerei, in: Das Saarlandbuch, hrsg. von Dieter Staerk, Saarbrücken 1985, S. 163-167.

**Grande collection Prince di Fondi 1895.** Galerie Sangiorgi, Grande collection de tableaux et d'objets d'art qui seront vendus aux enchères au palais du Prince di Fondi a Naples, Nr. 60, Rome 1885.

**Greco 1996.** Franco Carmelo Greco (Hrsg.), ders., Mariantonieta Picone Petrusa, Isabella Valente, La Pittura Napoletana dell'Ottocento, Napoli 1996.

**Grossi 1821.** G. B. Grossi; G. B. Gennaro, Ricerche su l'origine, su i progressi, e sul Decadimento delle Arti Dipendenti dal disegno, socio pontaniano, volsco veliterno, della reale accademia ercolanese, Neapel 1901.

**Guarini 1812.** Raimondo Guarini, Guidizio intorno ad alcuni quadri esposti al pubblico nelle sale de' Reali Studj, in quest'anno 1812, per lo ricorrimiento del giorno onomastico di S.M. il Re, coll'indicazione de'nomi degli autori, e con un cenno spora i soggetti dipiniti, in: Biblioteca analitica d'istruzione e di utilità pubblica, Bd. 1, 2. Teil, luglio-agosto-settembre, Neapel 1812, S. 156-164.

**Günther 2000.** Wolfgang W. Günther, Weimar, lieb' Frauen. Von Anna Amalia bis Helene von Nostitz, Marburg 2000.

**Gunzert 1949.** Walter Gunzert, Darmstadt und Goethe, Darmstadt 1949.

**Gunzert 1954.** Walter Gunzert, Der Theatermaler Primavesi. Eine archivalistische Skizze von Walter Gunzert, in: Festschrift für Karl Lohmeyer, hrsg. von Karl Schwingel, Saarbrücken 1954, S. 229-241.

**Gunzert 1982.** Walter Gunzert, Darmstadt zur Goethezeit. Portraits, Kulturbilder, Dokumente zwischen 1770 und 1830, Darmstadt 1982.

**Gurlitt 1907.** Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhundert. Ihre Ziele und Taten (= Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, hrsg. von Paul Schlenther, Bd. 2), 3. Aufl., Berlin 1907.

**Güse 1995.** Ernst-Gerhard Güse, Brennende Schlösser und rauchende Schlote. Werke aus dem Saarland Museum zwischen 1793 und 1850, in: Kat. Saarbrücken 1995, S. 225-239.

**Haller 1825 (Morgenblatt).** C. F. C. Haller, Christoph Heinrich Kniep, Zeichner und Professor an der königlichen Akademie der schönen Künste in Neapel, in: Kunst-Blatt, Morgenblatt für gebildete Stände, Bd. 6, Stuttgart 1825, S. 261-266 (wieder abgedruckt in: Striehl 1998, S. 305-309).

**Haller 1827 (1825) (Nekrolog).** C. F. C. Haller, Christoph Heinrich Kniep. Portrait- und Landschaftsmaler, auch Professor an der königl. Akademie der schönen Künste in Neapel, in: Neuer Nekrolog der Deutschen, dritter Jahrgang 1825, Ilmenau 1827, S. 793-809.

**Hannig 1951.** W. Hannig, Fornaro – ein saarländischer Maler. Zu einer Entdeckung durch Dr. Karl Lohmeyer, in: Saarbrücker Zeitung, Beilage Geschichte und Landschaft der Saar, 3. Jg., 46(1951).

**Hardenberg 1930.** Graf Kuno von Hardenberg, Darmstädter Malerei von 1730-1830, in: Volk und Scholle. Heimatblätter für beide Hessen, Nassau und Frankfurt a. M. Verbandszeitschrift des hessischen Verkehrsverbandes, 8. Jg., 8(1930), S. 225-232.

**Hardenberg 1938.** Graf Kuno von Hardenberg, Goethe und Kriegsrat Merck auf einem wiederentdeckten Gemälde?, in: Mercksche Familienzeitschrift, Bd. 15, 1938, S. 67-69.

**Harnack 1890.** Otto Harnack (Hrsg.), Zur Nachgeschichte der italienischen Reise, Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788-1790, Weimar 1890.

**Harnack 1896.** Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte, Weimar 1896.

**Haupt 1808.** Haupt, Darmstadt und seine Umgebungen, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 2. Jahrgang, 1808, 8. September 1808, Nr. 216, S. 863f.

**Hausenstein 1919.** Wilhelm Hausenstein, Hundertfünfzig Jahre deutsche Kunst (1650-1800), Berlin 1919.

**Hautecoeur 1954.** Louis Hautecoeur, David, Paris 1954.

**Heinlein 2006.** Stefan Heinlein, Johann Friedrich Dryander. Ein Künstler zwischen Fürstenhof und Bürgertum, in: AK Dryander 2006, S. 25-38.

**Hirt 1787 (1979).** Aloys Ludwig Hirt, Verzeichniß der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom, in: Eckardt 1979, S. 331-339.

**Hirt 1787 (2004).** Aloys Ludwig Hirt, Verzeichniß der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom, in: Hirt 2004, S. 316-366.

**Hirt 1789.** Aloys Ludwig Hirt, Über zwey Gemälde von den Herren Pitz und Schmid, An Herrn B. zu F., Rom, den 30. April 1788, in: Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst, hrsg. von Karl Philipp Moritz u. Aloys Ludwig Hirt, Berlin 1789-1791, Bd. 1, 1789, IX, S. 81-90.

**Hirt 2004.** Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner, hrsg. von Claudia Sedlarz unter Mitarbeit von Rolf H. Johannsen (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Studien und Dokumente, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, betreut von Conrad Wiedemann, Bd. 1), Hannover-Laatz 2004.

**Historienmaler Schmidt 1809.** Anonym, Der Historienmaler Schmidt von Darmstadt, in Neapel (aus dem Briefe eines Reisenden), in: Miszellen für die neueste Weltkunde, hrsg. von Heinrich Zschokke, 24(1809) (25. März 1809), 3. Jahrgang, S. 96f.

**Hochfürstlich Hessen=Darmstädischer Staats= und Adreß=Kalender 1780.** Hochfürstlich Hessen=Darmstädischer Staats= und Adreß=Kalender, auf das Jahr 1780, Darmstadt 1780.

**Hofmann 1872.** Rudolf Hofmann, Die Gemäldesammlung des Grossherzoglichen Museums in Darmstadt, 1. Aufl., Darmstadt 1872.

**Hofmann 1875.** Rudolf Hofmann, Die Gemäldesammlung des Grossherzoglichen Museums in Darmstadt, 2. Aufl., Darmstadt 1885.

**Hofmann 1885.** Rudolf Hofmann, Die Gemäldesammlung des Grossherzoglichen Museums in Darmstadt, 3. Aufl., Darmstadt 1885.

**I santi patroni del Lazio 2008.** I santi patroni del Lazio. IV. La provincia di Viterbo, 2 Bde, hrsg. von Sofia Boesch Gajano, Letizia Ermini Pani, Rom 2008.

**Iacono 1989.** Maria Rosaria Iacono, Cronologia delle decorazioni, in: Caserta, Salone 1989, S. 28f

**Illgen 1980.** Volker Illgen, Schloßmuseum Darmstadt. Führer durch das Darmstädter Schloßmuseum, Darmstadt 1980.

**Illgen, Kinderwelt 1980.** Gudrun Illgen, Kinderwelt im Hause Hessen. Kinderbildnisse aus drei Jahrhunderten, Darmstadt 1980.

**Inventar Marinis 1824.** Copia dell'inventario de'beni del fu Ecc.mo M.re Genzano Don Giovannandrea de Marinis 1824, in: Fardella 2006, S. 141-155.

**Inventar Marinis 1824-25.** Inventario dei dipinti di proprietà del marchese di Genzano, Giovann'Andrea de Marini 1824, in: Savarese 2006, S. 197-203.

**Irollo 2000-2001.** Alba Irollo, Il re, lo stato e gli artisti. Forme e dinamiche di promozione a Napoli negli anni di Giocchino Murat, tesi di laurea in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', 2000-2001 (unpubliziert).

**Irollo 2007.** Alba Irollo, Sul Murat in visita all'Albergo dei Poveri con precisazioni e spunti per il soggiorno a Napoli di Benjamin Rolland, in: Napoli Nobilissima 8(2007), S. 221-248.

**Irollo 2010.** Alba Irollo, Gli artisti, il mercato, le mostre. Occasioni e prassi espositive nel Real Museo di Napoli, Rom 2010.

**Jeffares online edition 2012.** Neil Jeffares, Johann Heinrich Schmidt (Hildburghausen 1749 – Dresden 1829), in Dictionary of pastelists before 1800, online edition, [www.pastellists.com/Articles/Schmidtjh.pdf](http://www.pastellists.com/Articles/Schmidtjh.pdf) (Stand 24.03.2012), S. 1-5.

**Journal général de la Littérature de France 1806.** Journal général de la Littérature de France, Paris 1806.

**Jung 1989.** Sabine Jung, Johann Caspar Pitz, in: Saarländische Lebensbilder, hrsg. von Peter Neumann, Bd. 4, Saabrücken 1989, S. 81-100.

**Kamphausen 1941.** Alfred Kamphausen, Asmus Jakob Carstens, in: Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, hrsg. vom Landes-Denkmalamt und der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, Bd. 5, Neumünster in Holstein 1941.

**Karg 1968.** Werner Karg, Werkverzeichnis des Malers Johann Heinrich Schmidt genannt Fornaro, in: Ottweiler Zeitung vom 8. November 1968, 11. Jg., Nr. 45.

**Karg 1969.** Werner Karg, Nachträge zum Werkverzeichnis des Malers Johann Heinrich Schmidt genannt Fornaro, in: Ottweiler Zeitung vom 30. Mai, 12. Jg., Nr. 22, 1969.

**Karg 1980.** Werner Karg, Rundgang durch die Stadt, Eine kunsthistorische Betrachtung, in: Ottweiler gestern und heute, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart mit einer kurzen Einführung in die Geschichte der Stadt und ihrer Baudenkmäler, hrsg. von der Kreisstadt Ottweiler, Ottweiler 1980, S. 57-79.

**Karg 1981.** Werner Karg, Johann Heinrich Schmidt – ein Romantiker aus Ottweiler, in: Geschichte und Landschaft, Beilage der Saarbrücker Zeitung, Nr. 232, 1981.

**Karg 1984.** Werner Karg, Johann Heinrich Schmidt, in: Saarländische Lebensbilder, hrsg. von Peter Neumann, Bd. 2, Saarbrücken 1984, S. 83-115.

**Karg 1997.** Werner Karg, Der Maler Johann Heinrich Schmidt gen. Fornaro, 1757-1828, zur Einweihung des Fornaro-Hofes am 8. Juni 1997 in Ottweiler, Ottweiler 1997, S. 1-3 (Faltblatt).

**Karg 2000.** Werner Karg, Der Maler Johann Heinrich Schmidt genannt Fornaro 1757-1828, in: Ottweiler in Vergangenheit und Gegenwart, bearb. von Robert Bettinger unter Mitarbeit von Werner Karg u. Brigitte Meister, Saarländisches Schulmuseum Ottweiler, 3. erw. Aufl., Ottweiler 2000, S. 31-33.

**Kat. Boerner 1901.** Katalog einer Schweizer Kupferstich-Sammlung nebst anderen Beiträgen, Leipziger Auktionshaus von C. G. Boerner, Leipzig 1901.

**Kat. Colección Ibercaja.** Ricardo Centellas Salamero, De Goya al cambio de siglo (1800-1920), pintura española y europea en la colección Ibercaja, Zaragoza 2001.

**Kat. Darmstadt 1997.** Heidrun Ludwig, Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Bestandskatalog, Zustandsberichte von Adelheit Wiesmann-Emmerling, Eurasburg 1997.

**Kat. Gesamtverzeichnis Französischer Gemälde 2005.** Pierre Rosenberg; David Mandrella, Gesamtverzeichnis Französischer Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, anlässlich der Ausstellung Poussin, Lorrain, Fragonard ... französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, Galeries nationales du Grand Palais, Paris (20. April – 31. Juli 2005), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (17. Februar – 16. Mai 2006), Bonn 2005.

**Kat. Hamburger Kunsthalle 2011.** Deutsche, italienische und niederländische Handzeichnungen 1450-1850, Bestandskatalog der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, hrsg. von Hubertus Gaßner und Andreas Stolzenburg, Bd. 1, Wien, Köln, Weimar 2011.

**Kat. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien 2006.** Cornelia Reiter, Wie im Wachen Traum. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg und München 2006.

**Kat. Lempertz 1957.** Auktionskatalog, 448. Lempertz-Auktion, Köln 1957.

**Kat. Heberle 1864.** Auktionskatalog Heberle, Kupferstiche, Original-Handzeichnungen und Autographen, Versteigerung 4. April 1864 bei J.M. Heberle (H. Lempertz) in Köln, Köln 1864.

**Kat. München 2003.** Bayerische Staatsgemäldesammlung Neue Pinakothek München, Spätklassizismus und Romantik, bearb. von Thea Vignau-Wilberg mit Felix Billeter u. a., vollständiger Katalog (= Bayerische Staatsgemäldesammlung Neue Pinakothek München, Gemäldekataloge, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Band IV Spätklassizismus und Romantik), München 2003.

**Kat. Neumeister 2005.** Auktionskatalog Neumeister, Münchner Kunstauktionshaus, Bilder aus der Sammlung Georg Schäfer II, Sonderauktion, 25. Februar, München 2005.

**Kat. Ruef 2000.** Auktionskatalog Hugo Ruef, 486. Auktion (8.-10. November 2000), München 2000.

**Kat. Saarbrücken 1995.** Die Alte Sammlung, Saarland Museum, hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, Saarbrücken 1995.

**Kat. Saarbrücken 2009.** Die Gemälde der Alten Sammlung im Saarlandmuseum, hrsg. von Ralph Melcher, bearb. von Stefan Heinlein unter Mitarbeit von Roland Augustin und Eva Wolf, Saarbrücken 2009.

**Kat. Schmidmer 1827.** Verzeichnis einer gehaltvollen Sammlung von Kupferstichen, Kunstwerken und Handzeichnungen neuerer Meister, Kunst-Arbeiten aus Elfenbein, Stein, Perlenmutter, Rubinglas, Holz, Wachs etc., welche vom 6. August 1827 an zu Nürnberg durch den verpflichtenden Auctionator J. L. Schmidmer an die Meistbietenden gegen gleich baare Bezahlung öffentlich versteigert werden, Nürnberg 1827.

**Kat. Wallraf-Richartz 1869.** Katalog des Museums Wallraf-Richartz in Köln. Verzeichnis der Gemälde-Sammlung. Verzeichnis der Alterthümer, Köln 1869. Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, aufgestellt und mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen versehen von J. Niessen, Köln 1869.

**Kat. Wallraf-Richartz 1873.** Katalog der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, aufgestellt und mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen versehen von J. Niessen, Köln 1873.

**Kat. Wallraf-Richartz 1875.** Katalog der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, aufgestellt und mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen versehen von J. Niessen, Köln 1875.

**Kat. Wallraf-Richartz 1877.** Verzeichnis der Gemäldesammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, im Auftrage der städtischen Museums-Commission aufgestellt und mit biographischen Erläuterungen versehen von J. Niessen, Köln 1877.

**Kat. Wallraf-Richartz 1883.** Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, von J. Niessen, 2. Aufl., Köln 1883.

**Kat. Wallraf-Richartz 1888.** Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, von J. Niessen, Köln 1888.

**Kat. Wallraf-Richartz 1902.** Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln, Cöln 1902.

**Kat. Wallraf-Richartz 1903.** Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln, Cöln 1903.

**Kat. Wallraf-Richartz 1905.** Verzeichnis der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln, Cöln 1905.

**Kat. Wallraf-Richartz 1910.** Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Cöln, Cöln 1910.



**Kat. Wallraf-Richartz 1914.** Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln, Köln 1914.

**Kat. Wallraf-Richartz 1959.** Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, Verzeichnis der Gemälde, Köln 1959.

**Kat. Wallraf-Richartz 1964.** Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum, bearbeitet von Rolf Andree (= Katalog des Wallraf-Richartz-Museums, hrsg. von Gert von der Osten und Horst Keller, Bd. 1), Köln 1964.

**Kat. Weigel 1852.** Catalog der von dem verstorbenen Herrn Professor Dr. L. H. Friedländer zu Halle s. S. hinterlassenen trefflichen Sammlung von Kupferstichen etc., etc. welche nebst mehreren andern gewählten Privatsammlungen, als die des verst. Herrn Buchhändler und Stadtrath G. Reimer zu Berlin, Maler und Dichter R. Reinick zu Dresden u. A. den 31. Januar 1853 und folgende Tage zu Leipzig im R. Weigel'schen Kunstauktionslokale ... versteigert werden, Leipzig 1852.

**Kekulé 1880.** Reinhard Kekulé, Friedrich Gottlieb Welcker's Leben. Nach seinen eigenen Aufzeichnungen und Briefen, Leipzig 1880, S. 98.

**Keuth 1934.** Hermann Keuth, Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken, in: 25 Jahre Stadt Saarbrücken, hrsg. von Heinrich Krueckemeyer, Saarbrücken 1934, S. 202-207.

**Kircher 1952.** Gerda Kircher, Buchbesprechung, Karl Lohmeyer. Der saarländische Maler Joh. Heinrich Schmidt, gen. Fornaro in Rom und Neapel mit seinen Goethe-Beziehungen (Zugleich ein Beitrag zur saarländischen Malerschule des 18. Jahrhunderts), in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, hrsg. vom Badischen General-Landesarchiv, 100 (NF 61)(1952), S. 796-799.

**Klein 1818.** Klein (Bruder von Anton von Klein), Litterarisches Leben des königlich-baierischen Geheimen Rathes und Ritters Anton von Klein, Wiesbaden 1818.

**Klein 1823.** Anonym, Anton von Klein, in: Lebensbeschreibungen berühmter und merkwürdiger Personen unserer Zeit, hrsg. von Carl Nicolai, Johann Christian Ludwig Niemayer und Johann Friedrich Krüger, 5 Bde., Quedlinburg und Leipzig 1823, Bd. 5, S. 121-176.

**Klein 1844.** K. A. Frhr. von Klein, Fortschritt in Kunst und Wissenschaft. 1. Welche Vortheile und welche Nachtheile gewähren die Kunstausstellungen?, in: Neueste Weltkunde, Bd. 2, Frankfurt 1844, S. 117-122.

**Kollbach 2009.** Claudia Kollbach, Aufwachsen bei Hof. Aufklärung und fürstliche Erziehung in Hessen und Baden (= Campus Historische Studien, Bd. 48, hrsg. von Rebekka Habermas u. a.), Diss., Frankfurt, New York 2009.

**Kotzebue 1805.** August von Kotzebue, Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel, Bd. 2, Köln 1805.

**Kotzebue 1810.** August von Kotzebue, Ein lustiger Appendix, in: Neue kleine Schriften. Oder Sammlung der neuesten kleinen Erzählungen, Geschichten, Anekdoten und Miszellen, Königsberg 1810, S. 51-56.

**Kraus 1791 (1931).** Marianne Kraus, Tagebuch einer Italienreise aus dem Jahre 1791, hrsg. und eingeleitet von Fritz Muthmann, in: Heidelberger Jahrbücher NF 1931, Heidelberg 1931.

**Kraus 1791 (1996).** Marianne Kraus, Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien 1791. Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame, hrsg. von Helmut Brosch (= Zwischen Neckar und Rhein, Schriftenreihe des Vereins Bezirksmuseum e. V. Buchen, Bd. 28), Buchen 1996.

**Kretzer 1958.** Hans Kretzer, Kunst und Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts. Das Saarbrücker Saarland-Museum hat neue Räume, in: Die Rheinpfalz, Nr. 157, 11.7.1958.

**Kunstanzeige der Gebrüder Gädicke 1801.** V. Kunstsachen, welche bei uns für beigesetzte Preise zu haben sind, Gebrüder Gädicke in Weimar, in: Intelligenzblatt zum Neuen Teutschen Merkur, 6. Stück, 1801, S. XXII-XXIV

**Kunstanzeige der Gebrüder Gädicke 1802.** IV. Kunstanzeige der Gebrüder Gädicke in Weimar, in: Intelligenzblatt zum Neuen Teutschen Merkur, 6. Stück, 1802, S. LXV-LXIX.

**Kunstpreisverzeichnis 1957-1958.** Kunstpreisverzeichnis 1957-1958, Auktionsergebnisse vom 1.VII.1957 bis 30.VI.1958, Bd. 13, München 1958, S. 424.

**Kunstpreis Jahrbuch 1993.** Kunstpreis Jahrbuch 1993, Deutsche und Internationale Auktionsergebnisse, 48. Jg., Bd. 2, München 1993, S. 253.

**Kunstpreis Jahrbuch 1994.** Kunstpreis Jahrbuch 1994, Deutsche und Internationale Auktionsergebnisse, 49. Jg., Bd. 2, München 1994, S. 283.

**Kunstpreis Jahrbuch 1995.** Kunstpreis Jahrbuch 1995, Deutsche und Internationale Auktionsergebnisse, 50. Jg., Bd. 2, München 1995, S. 307.

**Le Blanc 1854.** Charles Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, Bd. 1, Paris 1854.

**Lemmi 1938.** Francesco Lemmi (Hrsg.), L'età napoleonica (= Storia politica d'Italia, 3. ed. Completamenta rifatta, 1937, Bd. 10), Roma 1938.

**Lohmeyer 1928.** Karl Lohmeyer, Johann Friedrich Dryander 1756-1812. Ein vergessener südwestdeutscher Maler, in: Cicerone, 20(1928), Heft 7, S. 221-230 und Heft 9, S. 299-307.

**Lohmeyer 1929.** Karl Lohmeyer, Die Meister barocker Kunst an der Saar und ihre Auftraggeber, in: Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 2(1929), S. 136-159, S. 157.

**Lohmeyer 1930.** Karl Lohmeyer, Johann Friedrich Dryander, der Malerchronist des bürgerlichen Saarbrückens um 1800, zugleich ein Beitrag zur saarländischen Familienkunde, Sonderdruck der Saarheimatbilder, illustrierte Monatsbeilage zum Saar-Freund, Nr. 1/2, 6. Jg., 1930; sowie Saarheimatbilder 6(1930), S. 1-16.

**Lohmeyer 1935.** Karl Lohmeyer, Ein neues Goethebildnis aus seiner römischen Zeit gefertigt von dem Saarbrücker Maler Kaspar Pitz, Sonderdruck aus: Saarbrücker Zeitung, Nr. 349, 24. Dezember 1935, o. S., Saarbrücken 1935.

**Lohmeyer 1950.** Karl Lohmeyer, Johann Heinrich Schmidt aus Ottweiler, genannt „Fornaro“, ein vergessener Maler aus den Tagen des Barock und der Romantik, in: Ders., Ottweiler in der Kunst des 18. Jahrhunderts (= Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Landeskunde, Bd. 1), Ottweiler 1950, S. 59-80.

**Lohmeyer 1951.** Karl Lohmeyer, Der saarländische Maler Joh. Heinrich Schmidt genannt Fornaro in Rom und Neapel mit seinen Goethebeziehungen. Zugleich ein Beitrag zur Saarbrücker Malerschule des 18. Jahrhunderts, Ottweiler 1951.

**Lohmeyer 1955.** Karl Lohmeyer, Der Saarbrücker und Zweibrücker Maler Karl Kaspar Pitz und seine Familie (= Alte Kunst und kunstreiches Handwerk an Saar und Blies, hrsg. von Karl Lohmeyer), in: Die Schule. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht, 8(1955), Nr. 3, Saarbrücken 1955, S. 53-64.

**Lohmeyer 1956.** Karl Lohmeyer, Neue Hinweise auf römische Beziehungen Goethes zu den Malern Schmidt-Fornaro und Pitz. Zur 200. Wiederkehr der Geburtstage des Malerdreigestirns Dryander – Pitz – Schmidt=Fornaro von der Saar und Blies, in: Saarbrücker Hefte, Nr. 4, 1956, S. 14-29.

**Lohmeyer, Die Schule 1956.** Karl Lohmeyer, Zwei neu festgestellte Königliche Gemälde der saarländischen Malerschule des 18. Jahrhunderts. Zum 200. Geburtstag des Saarbrücker Hofmalers J. F. Dryander am 25. April 1956 (= Alte Kunst und kunstreiches Kunsthandwerk an Saar und Blies, hrsg. von Karl Lohmeyer), in: Die Schule. Zeitschrift für Erziehung, Unterricht und Heimatkunde, 4(1956), Nr. 3, Saarbrücken 1956, S. 38-45.

**Lohmeyer 1957.** Karl Lohmeyer, Johann Heinrich Schmidt genannt Fornaro aus Ottweiler. Zu seinem 200jährigen Geburtsjubiläum im Jahre 1957, in: Die Schule, Zeitschrift für Erziehung, Unterricht und Heimatkunde, 10(1957), Nr. 6, S. 113-121.

**Ludwig 2010.** Heidrun Ludwig, Die Großherzoglich Hessischen Museumsgründungen in Darmstadt, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein (2010/NF 5), hrsg. vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 2010, S. 9-10.

**Macco, Autobiographie 1828.** Alexander Macco, Autobiographie, 1828, nach der Abschrift im Staatsarchiv Bamberg, NL-M9, Nr. 14, unpubliziert, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Gerrit Walczak.

**Macco 1977.** Albrecht Macco, Der Maler Alexander Macco, in: 113. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg, Bamberg 1977, S. 197-218.

**Manieri Elia 1991.** Guglio Manieri Elia, La quadreria napoletano de Marnis-de Sangro dall'influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo aristocratico, in: Collezionismo e ideologia, mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico, hrsg. von Elisa Debenedetti (= Studi sul Settecento Romano, Bd. 7), Rom 1991, S. 307-337.

**Martorelli 1991.** Luisa Martorelli, La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale (1799-1848), in: Milano 1991, S. 469-493.

**Martorelli 1997.** Luisa Martorelli, La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento, in: AK Civiltà dell'Ottocento 1997, S. 417-424.

**Martorelli (Portici) 1998.** Luisa Martorelli, La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento, Comune di Portici, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia, Pozzuoli 1998.

**Martorelli 1998.** Luisa Martorelli, La Reggia di Portici nell'Ottocento. Arredi e trasformazioni in epoca neoclassica, in: Martorelli (Portici) 1998, S. 15-31.

**Martucci 1993.** Ettore Martucci, La città Reale. Caserta, Neapel 1993.

**Merck 1911.** Johann Heinrich Mercks Briefe an die Herzogin-Mutter Anna Amalia und an den Herzog Carl August von Sachsen Weimar, hrsg. von Hans Gerhard Gräf, Leipzig 1911.

**Merck 1991.** Johann Heinrich Merck (1741-1791). Ein Leben für Freiheit und Toleranz. Zum 250. Geburtstag und zum 200. Todestag von Johann Heinrich Merck, hrsg. von E. Merck, Darmstadt 1991.

**Merck 2007.** Johann Heinrich Merck, Briefwechsel, hrsg. von Ulrike Leuschner in Verbindung mit Julia Bohnengel, Yvonne Hoffmann und Amélie Krebs, 5 Bde., Göttingen 2007.

**Meusel 1808-1814.** Johann Georg Meusel, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenwürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz, 2. Aufl., 3 Bde., Lemgo 1808-1814.

**Meyer 1851.** Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände, hrsg. von Julius Meyer, zweite Abtheilung, Band 7, Hildburghausen 1851.

**Milanese 1998.** Andrea Milanese, Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. Le prime sistemazioni del 'museo delle statue' e delle altre raccolte (1806-1815), in: Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte, III, 1996-97, Rom 1998, S. 345-397.

**Milanese 2007.** Andrea Milanese, Ikonografia, cronologia, contesti di provenienza: un secolo di evoluzione negli allestimenti delle sculture del museo di Napoli (1807-1903), in: Carlo Gasparri (Hrsg.), Le sculture Farnese: storia e documenti, Neapel 2007, S. 135-156.

**Milano 1991.** La Pittura in Italia. L'Ottocento, Tomo II, Milano 1991, S. 470, 1013-1014.

**Miscellaneen 1783.** Miscellaneen artistischen Inhalts, hrsg. von Johann Georg Meusel, Heft 15, Erfurt 1783.

**Miscellaneen 1784.** Miscellaneen artistischen Inhalts, hrsg. von Johann Georg Meusel, Heft 20, Erfurt 1784.

**Morath 1995.** Wolfram Morath, Die Gemälde bis 1800, in: Kat. Saarbrücken 1995, S. 103-120.

**Morelli di Gregorio 1826.** Nicocola Morelli di Gregorio, Biografia die Contemporanei del Regno di Napoli, Chiari per iscienze, lettere armi ed arte, Napoli 1826.

**Morgenblatt 1810.** Morgenblatt für gebildete Stände 16(1810), S. 62.

**Morgenstern 1813.** Karl Morgenstern, Reise in Italien im J. 1809, Bd. 1, in 3 Teilen, Leipzig 1813.

**Müller 1820.** Franz Hubert Müller (Hrsg.), Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Großherzoglichen Museum zu Darmstadt, Darmstadt 1820.

**Müller-Singer 1879.** Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, vorbereitet von Hermann Alexander Müller, hrsg. von Hans Wolfgang Singer, 5. Aufl., Bd. 4, Frankfurt a. M. 1921.

**Museo Teatrale alla Scala 2002.** Museo Teatrale alla Scala. Palazzo Busca. Guida illustrata, Milano 2002.

**Nagler 1835-1852.** Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., bearbeitet von G. K. Nagler, 3. unveränderter Abdruck der ersten Auflage 1835-1852, Leipzig 1835-1852.

**Naumann 2006.** Ursula Naumann, Schillers Königin. Das Leben der Charlotte von Kalb, Frankfurt a. M. 2006.

**Nessel 1966.** Hans Georg Nessel, Deutsche Handzeichnungen der Goethezeit in der Sammlung Emmerling in Ingelheim, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, hrsg. von Friedrich Gerke, Bd. 6), Mainz 1966, S. 705-758.

**Niessen 1888.** J. Niessen, Katalog und Führer der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz, 6. Aufl., Köln 1888.

**Nitto 1998.** Giuseppe de Nitto, Arte e Storia. La Reggia di Caserta, Florenz 1998, S. 59.

**Noack 1907.** Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom 1700-1900, Stuttgart 1907.

**Noack 1927.** Friedrich Noack, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Berlin 1927.

**Noack 1929.** Friedrich Noack, Italienische Reisetagebücher aus der Goethezeit, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, 42(1929), S. 68-83.

**Nohl 1955.** Johannes Nohl, Goethe als Maler Müller in Rom, Weimar 1955.

**Notiz von deutschen Journalen 1796.** Notiz von deutschen Journalen, in: Deutschland, 7. Stück, Berlin 1796, S. 67- 83.

**Notizen aus Neapel 1811.** Anonym, Korrespondenzen und Notizen aus Neapel 9. August 1811, in: Zeitung für die elegante Welt Berlin: Mode, Unterhaltung, Kunst, hrsg. von August Mahlmann, 175(1811), am 2. September 1811, 11. Jahrgang, Leipzig 1811, S. 1400.

**Oberhauser 1964.** Robert Oberhauser, Neuerwerbungen alter Kunst in Saarbrücken. Das Saarland-Museum stellt die Ernte eines Jahrzehnts aus, in: Westfälische Rundschau, Jg. 10, Nr. 132, 10.6.1964.

**Oeser 1900.** Max Oeser, Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, hrsg. vom Mannheimer Alterthumsverein, Bd. 3), Leipzig 1900, S. 1-110.

**Ortolani 1970.** Sergio Ortolani, Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800, Neapel 1970.

**Parthey 1864.** Gustav Parthey, Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, 2 Bde., Berlin 1864.

**Pate Havlice 1973.** Patricia Pate Havlice, Index to artistic biography, Bd. 2, Inc. Metuchen, N. J. 1973.

**Patturelli 1826.** Ferdinando Patturelli, Caserta e San Leucio, Neapel 1826.

**Pauli 1815.** Philipp August Pauli, Darmstadt. Eine historisch=topographische Skizze und Excursionen in die Umgegend, Darmstadt 1815.

**Pauli 1818.** Philipp August Pauli, Das Großherzogliche Museum in Darmstadt, Frankfurt a. M. 1818.

**Pauli 1821.** Philipp August Pauli, Topographisch-statistisches Gemälde von Darmstadt, Darmstadt 1821.

**Petry 1959.** Ludwig Petry (Hrsg.), Rheinland-Pfalz und Saarland (= Handbuch der Historischen Stätten Deutschlands, Bd. 5), Stuttgart 1959.

**Philippi 1966.** Elfriede Philippi, Der Saarbrücker-Zweibrücker Hofmaler J. Caspar Pitz (geb. 1756 in Saarbrücken, gest. 1795 in Prag), Magisterarbeit an der Universität des Saarlandes, unpubliziert, Saarbrücken 1966.

**Picone Petrusa 1995.** Mariantonietta Picone Petrusa, Le arti visive in Campania nell'Ottocento, in: Carratelli 1995, S. 205-313.

**Picone Petrusa 1996.** Mariantonietta Picone Petrusa, Tradizione e crisi dei „generi“. Collezionismo ed esposizioni nella pittura napoletana tra 1799 e 1860, in: Greco 1996, S. 25-46.

**Pisani 2003.** Massimo Pisani, Il Palazzo Cellamare, cinque secoli di civiltà napoletana, Neapel 2003.

**Porzio 1999.** Annalisa Porzio, La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento. Inventari e museografia, Neapel 1999.

**Praz 1979.** Mario Praz, La casa della vita, Mailand 1979.

**Rauschnick 1818.** Gottfried Peter Rauschnick, Malerische Ansichten und Bemerkungen auf einer Reise durch Holland, die Rheinlande, Baden, die Schweiz und Württemberg, Bd. 1, Mainz 1818.

**Rave 1960.** Paul Ortwin Rave, Eine arkadische Landschaft aus Hackerts Neapler Malerkreis, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 14(1960), S. 113-126.

**Rehberg 1789.** Friedrich Rehberg, Nachricht über kürzlich in Rom verfertigte Kunstwerke von Herrn Professor Rehberg in Rom, in: Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 2(1789), S. 89-96.

**Reminiscenzen 1802.** Anonym, Die Reminiscenzen aus dem Feldzug am Rhein und Main in den Jahren 1792-1795, von einem Mitgliede der damaligen preuß. Rhein-Armee, Berlin und Leipzig 1802, S. 273-276.

**Rheinisches Taschenbuch 1811.** Rheinisches Taschenbuch für das Jahr 1811 (= Großherzoglich Hessischer Hofkalender für das Jahr 1811), Darmstadt 1811.

**Rinaldi 2000.** Roberto Rinaldi, Pittori a Napoli nell'Ottocento, Neapel 2000.

**Roland 1956.** Berthold Roland, Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jahrhundert, Diss., Typoskript, Speyer 1956.

**Roland 1959.** Berthold Roland, Die Malergruppe von Pfalz-Zweibrücken. Maler und Malerei eines kleinen Fürstenhofes im 18. Jahrhundert, Diss., (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 324), Baden-Baden, Strasbourg 1959.

**Rossini 1985.** Paul Rossini, Scrittori e pittori stranieri a Napoli nel XVIII nel XIX secolo, Cuneo 1985.

**Saam 1981.** Rudolph Saam, Goethes Ritt nach Saarbrücken, Anlaß, Verlauf, Wirkungen, in: Saarbrücker Hefte, 52(1981), S. 25-47.

**Saarbrücken 1964.** Neuerwerbungen alter Kunst, 18. Jahrhundert, Saarland-Museum Saarbrücken Juni - Juli 1964, Saarbrücken 1964.

**Saarbrücken 1984.** Saarland-Museum Alte Sammlung in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Eine Auswahl, Saarbrücken 1984.

**Schaffner 1957.** N. N. Schaffner, Johann Heinrich Schmidt genannt Fornaro, in: Saarländische Volkszeitung, 24. Oktober 1957.

**Salmony 1924.** Alfred Salmony, Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in: Cicerone 16(1924), S. I-II.

**Sattel Bernardini 2006.** Ingrid Sattel Bernardini, Ist die klassizistische Tivoli-Landschaft im Hessischen Landesmuseum Darmstadt ein Werk von Johann Heinrich Schmidt (1757-1828?), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein NF 3(2008), S. 63-81.

**Sattel Bernardini 2008.** Ingrid Sattel Bernardini, Johann Heinrich Schmidt, genannt Fornaro (1757-1828) in Rom und Neapel, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein NF 3(2008), S. 53-68.

**Savarese 2006.** Maria Savarese, La Collezione de Sangro dei Principe di Fondi in tre inediti inventari di famiglia. Da quadreria seicentesca a moderna raccolta di arti decorative, in: Napoli Nobilissima 7(2006), S. 189-208.

**Scognamiglio 2004.** Ornella Scognamiglio, Dal *palais de l'Élysée* alla Reggia di Caserta: persistenze e trasformazioni del gusto artistico di Gioacchino e Carolina Murat, in: AK Casa di Re 2004, S. 163-182.

**Scognamiglio 2007.** Ornella Scognamiglio, Le reviste napoletane nel decennio francese, in: Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento, hrsg. von Rosanna Cioffi und Alessandro Rovetta, Mailand 2007, S. 3-20.

**Scognamiglio 2008.** Ornella Scognamiglio, I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione, Napoli 2008.

**Schepers 1980.** Wolfgang Schepers, Darmstädter Gärten des 18. Jahrhunderts, in: AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 314-324.

**Schidlof 1964.** Leo R. Schidlof, La miniature en Europe. Au 16e, 17e, 18e et 19e siècle, Bd. 2, Graz 1964.

**Schmeer 1959.** Walter Schmeer, Das Saarlandmuseum, in: Saarbrücken 1909-1959. Saarbrücken – 50 Jahre Großstadt, hrsg. vom Kulturdezernat der Stadt Saarbrücken, Saarbrücken 1959, S. 284-291.

**Schmidt 1998.** Carlo F. Schmidt, Naturansichten und Ideallandschaften. Die Landschaftsgraphik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis, Berlin 1998.

**Schülke 2007.** Yvonne Schülke, „Orest und Elektra“, in: Saargeschichten 3(2007), S. 17-19.

**Schülke 2008.** Yvonne Schülke, Ganz Gefäß der Trauer – Die Artemisia von Johann Heinrich Schmidt genannt Fornaro (1757-1828), in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein NF 3(2008), S. 69-81.

**Schweers 1982.** Hans F. Schweers, Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke, Bd. 2, New York, London, Paris 1982.

**Schwingel 1950.** Karl Schwingel, Johann Heinrich Schmidt, genannt Fornaro, in: Festschrift zum vierhundertsten Jahrestag der Stadtwerdung, hrsg. von der Stadtverwaltung Ottweiler, Ottweiler 1950, S. 51f.

**Schwingel 1954.** Karl Schwingel (Hrsg.), Pavillon und Witwenpalais in Ottweiler, in: Festschrift für Karl Lohmeyer, hrsg. von Karl Schwingel, Saarbrücken 1954.

**Secker 1927.** Hans F. Secker, Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz, Leipzig 1927.

**Seeger 1843.** Carl Ludwig Seeger, Das Grossherzogliche Museum zu Darmstadt. Die Gemäldegalerie, Darmstadt 1843.

**Seubert 1879.** Allgemeines Künstlerlexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, umgearbeitet und ergänzt von A. Seubert, 2. Aufl., Bd. 3, Stuttgart 1879.

**Simon 1925.** Karl Simon, Die Stellung des Porträts um 1800, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 53, 1925, S. 316-319, 350-355.

**Singer 1901.** Hans Wolfgang Singer (Hrsg.), Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten Bildenden Künstler, 3. Aufl., Bd. 4, Frankfurt a. M. 1901.



**Sölter 2007.** Ulf Sölter, Anton von Klein und seine kunstgeschichtliche Lehrsammlung im Zeitalter der Aufklärung (= Beiträge zur Mannheimer Kunst- und Stadtgeschichte, hrsg. von der Kunsthalle Mannheim, Stadtarchiv Mannheim und dem Institut für Stadtgeschichte, Bd. 1), Diss., zugleich Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim (22. Juli – 9. September 2007), Worms 2007.

**Spilker 1956.** Werner Spilker, Zwei Saarbrücker Maler vor 200 Jahren, in: Saarbrücker Bergmannskalender 1956, S. 59-65.

**Tausch 2004.** Harald Tausch, Zum Kontext von Hirts Künstlerverzeichnis, in: Hirt 2004, S. 299-313.

**Tenner 1966.** Helmut Tenner, Mannheimer Kunstsammler und Kunsthändler bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1966.

**Thieme/Becker.** Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 30, Leipzig 1936.

**Toscano 2007.** Gennaro Toscano, Paysages, vedute et tableaux troubadour, dans les collections de Caroline Murat, reine de Naples (1808-1815), in: Wicar et son temps 2007, S. 269-310.

**Unbehaun 2009.** Lutz Unbehaun, Schillers heimliche Liebe. Der Dichter in Rudolstadt, Köln, Weimar, Wien 2009.

**Verein 1870.** Verein für Geschichte und Alterthum der Stadt Ottweiler (Hrsg.), Häuser- und Familien-Chronik der Stadt Ottweiler. Zusammengestellt, mit einer allgemeinen Einleitung und einer Karte des Stadtbannes versehen, hrsg. von dem Vereine für Geschichte und Alterthum zu Ottweiler, bearb. von Hansen, Klein, Kausch, Kuntz, Heft 1, Trier 1870 (Nachdruck Ottweiler 1980).

**Vogt 2010.** Margit Vogt, Von Kunstworten und –werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung. Berlin, New York 2010.

**Wagner 1839.** Georg Wilhelm Justin Wagner, Geschichte und Beschreibung von Darmstadt und seinen nächsten Umgebungen, von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Nach den neuesten und besten Hilfsmitteln, Darmstadt 1839.

**Wahl 1927.** Hans Wahl, Das Wittumspalais der Herzogin Anna Amalia, Leipzig 1927.

**Wahl/Kippenberg 1932.** Goethe und seine Welt, hrsg. von Hans Wahl und Anton Kippenberg unter Mitwirkung von Ernst Beutler, Leipzig 1932.

**Wallraf-Richartz, Führer, 1902.** Führer durch das städtische Museum Wallraf-Richartz zu Cöln, Cöln 1902.

**Wallraf-Richartz, Führer, 1905.** Führer durch das städtische Museum Wallraf-Richartz zu Cöln, Cöln 1905.

**Wallraf-Richartz 1936.** Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, Gemälde-Galerie, Wegweiser und Verzeichnis, Köln 1936.

**Wallraf-Richartz 1938.** Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, Gemälde-Galerie, Wegweiser und Verzeichnis, Köln 1938.

**Wallraf-Richartz 1941.** Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, 2. Die niederländischen, französischen, italienischen und spanischen Gemälde, Köln 1941.

**Wallraf-Richartz 1957.** Wallraf-Richartz-Museum Köln, Führer durch die Gemälde-Galerie, Köln 1957.

**Weber 1828.** Karl Julius Weber, Deutschland, oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen, Bd. 4, Stuttgart 1828.

**Weber 1959.** Wilhelm Weber, Beziehungen einheimischer Maler zur grossen Kunst, in: Saarheimat 5(1959), Saarbrücken 1959, S. 10-12.

**Weimarische Kunstaussstellung 1802.** Anonym, Weimarische Kunstaussstellung und Preisvertheilung, in: Zeitung für die elegante Welt Berlin. Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater, 2. Jahrgang, 1802, Nr. 120-124, S. 957-960, 965-968, 989-993 vom 2., 9., 12., 14. und 16. Oktober 1802.

**Weiss 2010.** Die originalen Tagebücher der Fürstin Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau. Auszüge aus den Jahren 1795-1811, hrsg. von Thomas Weiss, bearb. von Ingo Pfeifer, Uwe Quilitzsch und Kristina Schlansky (= Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Kataloge und Schriften der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Bd. 10), 2 Bde., Halle 2010.

**Wicar e son temps 2007.** Jean-Baptiste Wicar et son temps. 1762-1834, hrsg. von Maria Teresa Caracciolo und Gennaro Toscano, Villeneuve d'Ascq 2007.

**Witt Library 1995.** A checklist of Painters c. 1200-1994. Represented in the Witt Library Courtauld Institute of Art London, second Edition, London 1995.

**Witwenpalais o. J.** Landkreis Neunkirchen (Hrsg.), Das Witwenpalais in Ottweiler. Seine Geschichte und seine Kunstschatze, Neunkirchen o. J.

**Zapperi 1999.** Roberto Zapperi, Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom, München 1999, S. 119, 121, 276.

**Zimmer 1998.** Jürgen Zimmer, An H. v. G. in W. Anmerkungen zu einer wenig bekannten Berliner Kunstzeitschrift der Goethezeit, in: Jahrbuch der Berliner Museen. Ehemals Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, NF, Bd. 40, 1998, S. 117-129.

**Zimmermann 1932.** Walther Zimmermann, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Saarbrücken, hrsg. von der Saarforschungsgemeinschaft im Auftrage der Stadt und des Landkreises Saarbrücken, Düsseldorf 1932 (unveränderter Nachdruck, Verein für Denkmalpflege im Saarland), Saarbrücken 1975.

**Zucchi o. J.** Aldo Zucchi, Illustrierter Führer des Königspalastes und des Parks von Caserta, Terni o. J., S. 42.

## II. 3. SEKUNDÄRLITERATUR

**AK Anton Karcher 1990.** Anton Karcher (1760-1842). Druckgraphische Werke eines Mannheimer Kupferstechers, Reiß-Museum der Stadt Mannheim, Kunst- und Stadtgeschichtliche Sammlungen (12. Dezember 1990 – 17. März 1991), Mannheim 1990.

**AK Auch ich in Arkadien 1966.** Auch ich in Arkadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900, hrsg. von Dorothea Kuhn unter Mitarbeit von Anneliese Hofmann und Anneliese Kunz, Schiller-Nationalmuseum Marbach (14. Mai – 31. Oktober 1966), Stuttgart 1966.

**AK Carstens/Koch 1989.** Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen, Nationalgalerie Berlin (14. Dezember 1989 – 25. Februar 1990), Berlin 1989.

**AK Cashmere 2000.** Cashmere. Der Shawl in der Malerei des Biedermeier, hrsg. von Erika Mayr-Oehring, Residenzgalerie Salzburg (23. November 2000 – 4. Februar 2001), Salzburg 2000.

**AK Caylus 2002.** Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle, hrsg. von Irène Aghion, Paris 2002.

**AK Cimitero degli Inglesi 1993.** Il Cimitero degli Inglesi, hrsg. von Giancarlo Alisio, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Neapel (4. – 27. Juni 1993), Neapel 1993.

**AK „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ 1996.** „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, Akademie der Künste und Hochschule der Künste, Berlin (9. Juni – 15. September 1996), Berlin 1996.

**AK Es ist nur ein Rom in der Welt 1977.** «Es ist nur ein Rom in der Welt». Zeichnungen und Bildnisse deutscher Künstler in Rom um 1800, hrsg. von Gerhard Bott, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1977.

**AK Flaxman 1979.** John Flaxman. Mythologie und Industrie, hrsg. von Werner Hofmann, British Council und Hamburger Kunsthalle, Hamburg (20. April – 3. Juni 1979), München 1979.

**AK Goethe und die Kunst 1994.** Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt (21. Mai – 7. August 1994), Kunstsammlungen zu Weimar (1. September – 30. Oktober 1994), Frankfurt a. M. 1994.

**AK Guercino.** Francesco Barbieri: Il Guercino 1591-1666, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M. 1992.

**AK Homer in der Kunst 1999.** Wiedergeburt der griechischen Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit, hrsg. von Max Kunze, Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum, Stendal (6. November 1999 – 9. Januar 2000), Mainz 1999.

**AK Homer-Zimmer 1994.** Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“, Landesmuseum Oldenburg, Oldenburg 1994.

**AK Im Lichte Lorrain 1983.** Im Lichte von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, Marcel Roethlisberger, mit Beiträgen von Eva-Maria Marquart, Christian Lenz und Erich Steingraber, Haus der Kunst, München (12. März – 29. Mai 1983), München 1983.

**AK Italienbilder der Goethezeit 2005.** Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, Neue Pinakothek, München (4. Mai – 31. Juli 2005), München 2005.

**AK Kauffmann 1998.** Angelika Kauffmann, hrsg. von Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München, Bündner Kunstmuseum Chur, Ostfildern-Ruit 1998.

**AK Kauffmann 2007.** Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent, hrsg. von Tobias G. Natter, Voralberger Landesmuseum, Bregenz (14. Juni – 5. November 2007), Ostfildern 2007.

**AK Kauffmann e Roma 1998.** Angelika Kauffmann e Roma, hrsg. von Ocar Sandner, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Rom 1998.

**AK Künstlerfamilie Nahl 1994.** Die Künstlerfamilie Nahl. Rokoko und Klassizismus in Kassel. Johann August Nahl der Ältere (1710-1781), Johann Samuel Nahl der Jüngere (1748-1813), Johann August Nahl der Jüngere (1752-1825), hrsg. von Ulrich Schmidt, bearb. von Sabine Fett und Michaela Kalusko, Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie (= Staatliche Museen Kassel Monographische Reihe, Bd. 5), Kassel 1994.

**AK Künstlerleben in Rom 1991.** Künstlerleben in Rom, Berthel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (1. Dezember 1991 – 1. März 1992), Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig (22. März – 21. Juni 1992), hrsg. von Gerhard Bott und Heinz Spielmann, Nürnberg 1991.

**AK Lebenslust und Frömmigkeit 1999.** Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung. Handbuch und Ausstellungskatalog (= Publikationen des Reiss-Museums Mannheim, Bd. 1.1, 1.2), hrsg. von Wieland Koenig, Hanjörg Probst, Alfried Wieczorek, 2 Bde., Regensburg 1999.

**AK Mengs 2001.** Mengs. Die Erfindung des Klassizismus, hrsg. von Steffi Röttgen, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Palazzo Zabarella, Padua (3. März – 11. Juni 2001) und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Schloß (23. Juni – 3. September), München 2001.

**AK Polyklet 1990.** Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. (17. Oktober 1990 – 20. Januar 1991), Mainz 1990.

**AK Rubens contre Poussin 2004.** Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIIe siècle, hrsg. von Emmanuelle Delapierre, Matthieu Gilles, Hélène Portiglia, Musée des beaux-arts d'arras, Musée départemental d'art ancien et contemporain à Épinal, o. O. 2004

**AK Schick 1976.** Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus, Staatsgalerie Stuttgart (26. August – 14. November 1976), Stuttgart-Bad Cannstatt 1976.

**AK Schwäbischer Klassizismus 1993.** Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, hrsg. von Christian von Holst, Staatsgalerie Stuttgart (15. Mai – 8. August 1993), 2 Bde., Stuttgart 1993.

**AK Sehnsucht nach dem Süden 2000.** Sehnsucht nach dem Süden. Oldenburger Maler sehen Italien, Landesmuseum Oldenburg (= Kataloge des Landesmuseums Oldenburg, Bd. 16), Oldenburg 2000.

**AK 3 x Tischbein 2005.** 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Staatliche Museen Kassel und Museum der bildenden Künste Leipzig, München 2005.

**AK Triumph und Tod des Helden 1987.** Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthaus Zürich, Musée des Beaux-Arts Lyon, Mailand 1987.

**AK Turpin de Crissé 2006.** Lancelot-Théodore Turpin de Crissé 1782-1859. Peintre et collectionneur, Musée des Beaux-Arts de la ville d'Angers, Angers 2006.

**AK Wessenberg.** Ignaz Heinrich von Wessenberg 1774-1860, Kirchenfürst und Kunstfreund, hrsg. von Barbara Stark, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz (20. Juni – 12. September 2010), Konstanz 2010.

**AK Wicar 2004.** Jean-Baptiste Wicar. Ritratti della famiglia Bonaparte, hrsg. von Maria Teresa Caracciolo, Museo Napoleonico Rom (20. Februar – 25. April 2005), Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes (7. Mai – 4. Juli 2004), Neapel 2004.

**Alberti 1970.** Leone Battista Albertis Drei Bücher über die Malerei (Della pittura libri tre), in: Leone Battista Albertis kleine kunsttheoretische Schriften, hrsg. von Hubert Janitschek (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; Bd. 11), Osnabrück 1970.

**Allroggen-Bedel 1981.** Agnes Allroggen-Bedel, Die erste Aufstellung der Antiken in der Villa Albani, in: Antikensammlungen 1981, S. 119-127.

**Alpers 1988.** Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und sein Markt, Köln 1989 (Originalausgabe Chicago 1988).

**Althöfer 1987.** Heinz Althöfer, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987.

**Angesichts der Natur 1995.** Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie NRW, bearb. von Bettina Baumgärtel und Martina Sitt, Köln 1995.

**Antikensaal Mannheim 1984.** Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769-1803, Ausstellung des Archäologischen Seminars der Universität Mannheim (22. November – 10. Dezember 1982), begleitende Beiträge von Dirk Kocks, Horst Meixner und Jürgen Voss (= Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und des ehemaligen Kurpfalz. Mannheimer Altertumsverein 1859, Heft 17), Mannheim 1984.

**Antikensammlungen 1981.** Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Wolfram Prinz, H. v. Steuben (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9, hrsg. von Wolfram Prinz), Berlin 1981.

**Ariès 1980.** Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 1980 (5. Aufl. 1991).

**Ariès 1984.** Philippe Ariès, Bilder zur Geschichte des Todes, übersetzt von Hans-Horst Henschen, München 1984.

**Ars naturam adiuuans 1996.** Victoria von Flemming; Sebastian Schütze (Hrsg.), Ars naturam adiuuans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, Mainz 1996.

**Badt 1963.** Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik, Köln 1963.

**Badt 1969.** Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin, 2 Bde., Köln 1969.

**Bätschmann 1980.** Oskar Bätschmann, Farbengenese und Primärfarben in Nicolas Poussins ‚Die Heilung der Blinden‘, in: von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 329-336.

**Bätschmann 1997.** Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

**Bamberger 1926.** L. Bamberger, J. C. Seekatz, in: Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen II 1926.

**Barberini 1997.** Maria Giulia Barberini, Per il restauro del Museo Capitolino: un documento dell'Archivio segreto Vaticano, in: Bollettino dei musei comunali di Roma, Bd. 10, 1996 (1997), S. 112-120.

**Barberito 1994.** Manilo Barberito, Bartolomeo Cavaceppi, scultore romano, Palazzo Venezia, 25 gennaio - 15 marzo 1994, in: L'Urbe, Bd. 54 (1994), S. 47-48.

**Barock in Dresden 1986.** Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke 1694-1733 und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III. von Polen 1733-1763, hrsg. von Ulli Arnold und Werner Schmidt, Ausstellungskatalog Villa Hügel in Essen, Leipzig 1986.

**Bassenge 1967.** Friedrich Bassenge, Diderots *Pensées détachées sur la peinture* und Hagedorns *Betrachtungen über die Malerei*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. XVII (1967), S. 254-272.

**Bauer 1999.** Gerhard Bauer, Schreiben in Mannheim und in der Kurpfalz Carl Theodors, in: AK Lebenslust und Frömmigkeit 1999, S. 373-385.

**Bauer 2008.** Markus Bauer, Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit, Wien, Zürich 2008.

**Baumgärtel 1989.** Bettina Baumgärtel, Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann, in: Sklavin oder Bürgerin 1989, S. 325-339.

**Baumgärtel 1990.** Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 20, hrsg. an der Freien Universität Berlin), Weinheim, Basel 1990.

**Baumgärtel, Ohnmacht 1990.** Bettina Baumgärtel, Die Ohnmacht der Frauen – Sublimier Affekt in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte 1(1990), S. 5-20.

**Baumgärtel, Leben und Werk 1998.** Bettina Baumgärtel, Leben und Werk von Angelika Kauffmann, in: AK Kauffmann 1998, S. 16-39.

**Baxandall 1998.** Michael Baxandall, Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung, übersetzt von Heinz Jatho (= Bild und Text, hrsg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle), München 1998.

**Bechtholdt/Weiss 1996.** Frank-Andreas Bechtholdt; Thomas Weiss (Hrsg.), Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Ostfildern-Ruit 1996.

**Beck 1862.** Joseph Beck, Freiherr J. Heinrich von Wessenberg sein Leben und Wirken. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der neuern Zeit auf der Grundlage handschriftlicher Aufzeichnungen Wessenbergs, Freiburg 1862.

**Beck-Saiello 2005.** Emilie Beck-Saiello (Hrsg.), Jean-Pierre Pequignot: Baume les Dames 1765-Naples 1807, Torino 2005.

**Becker 1926.** Albert Becker, Goethes „Kohlenphilosoph“ J. K. Staudt in Sulzbach, in: Unsere Saar 1926, Nr. 3, S. 45f.

**Beeh 1990.** Wolfgang Beeh, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990.

**Bender 1910.** Ewald Bender, Über Farbige Komposition. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Geschichte der Farbengebung, Diss., Eberswalde 1910.

**Bercken 1914.** Erich von den Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei, Teil 1 (nur Teil I veröffentlicht), Diss., Parchim 1914.

**Beringer 1902.** Jos. August Beringer, Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie, Diss., Strassburg 1902.

**Beringer, Verschaffelt 1902.** Jos. August Beringer, Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 40. Heft), Strassburg 1902.

**Berlin zwischen 1789 und 1848, 1981.** Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Ausstellung der Akademie der Künste 1981, Berlin 1981.

**Best 2000.** Wilhelm Best, Die Fürstenlogen von Saarbrücken. Zur Geschichte der Freimaurerei in Nassau-Saarbrücken (= thema: monographien zur Kunst- und Kulturgeschichte der Saarregion 10), Walsheim 2000.

**Betthausen/Bruer 1998.** Peter Betthausen; Stephanie-Gerrit Bruer, Rom als Zentrum der Künstler und Gelehrten, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert 1998, S. 133-139.

**Bevers u. a. 1991.** Holm Bevers, Peter Schathorn und Barbara Welzel, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1991

**Beyrer 1985.** Klaus Beyrer, Die Postkutschenreise, Tübingen 1985.

**Bialostocki 1961.** Jan Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten: zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24(1961), S. 128-141.

**Bild der Kultur 2004.** Ralph Melcher; Christof Trepesch; Eva Wolf, Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums, Saarbrücken 2004.

**Billeter 2005.** Eriker Billeter, Hunde und ihre Maler. Zwischen Tizians Aristokraten und Picassos Gauklern, Bern 2005.

**Biographie Winckelmann 1996.** Ausstellung zur Biographie Johann Joachim Winckelmann, mit Beitrag von Stephanie Gerrit Bruer, Ausstellungskatalog Stendal, Mainz 1996.

**Bischof 2010.** Franz Xaver Bischof, Ein bayerischer Kirchenmann an der Römischen Kurie. Kardinal Kasimir von Häffelin (1737-1827), in: Alois Schmidt (Hrsg.), Von Bayern nach Italien, Transalpinen Transfer in der frühen Neuzeit, München 2010, S. 277-294.

**Blay 1995.** Michel Blay, Castel, critique de la théorie newtonienne des couleurs, in: Hervé Hasquin, Roland Mortier (Hrsg.), Autour du Père Castel et du clavecin oculaire (= Études sur le XVIIIe siècle, Bd. 23), Brüssel 1995, S. 43-48.

**Bleymehl 1962.** Helmut Bleymehl, Die Aufklärung in Nassau-Saarbrücken. Ein Beitrag zur Geschichte des aufgeklärten Absolutismus in den deutschen Kleinstaaten, Diss., Bonn 1962.

**Bleyl 1982.** Matthias Bleyl, Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalysen am Beispiel J.-L. Davids (= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, hrsg. von Max Imdahl und Manfred Wundram, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1982.

**Bleyl 1987.** Matthias Bleyl, Zur Maltechnik Jaques-Louis Davids, in: Althöfer 1987, S. 122-128.

**Bloch 1979.** Peter Bloch, Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen, in: Wie die Alten den Tod gebildet 1979, S. 27-36.

**Blunt/Alfassa 1933.** Anthony Blunt; Paul Alfassa, „L'origine de la lettre de Poussin sur les modes d'apres un travail récent“, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1933), S. 125-143.

**Boardman 1984.** John Boardman u. a. (Hrsg.), Die Griechische Kunst, München 1984.

**Boccadamo 2009.** Giuliana Boccadamo, Die Korporationen zum Freikauf christlicher Sklaven, in: Neapel 2009, S. 124-131.

**Boehlke 2007.** Hans-Kurt Boehlke, Zum Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur. Geschichte der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V., Zweiter Teil, 1977-1992, Kassel 2007.



**Böhme 1995.** Gernot Böhme, Immanuel Kant: Die Bildung des Menschen zum Vernunftwesen, in: R. Weiland (Hrsg.), Philosophische Anthropologie der Moderne, Weinheim 1995, S. 30-38.

**Börst 1988.** H. Börst, Familienblätter zum Sippenkreis Staudt im Saarland, Saarbrücken 1988.

**Borries 1967.** Johann Eckart von Borries, Joseph Anton Koch. Heroische Landschaft mit Regenbogen, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1967.

**Boschung 2000.** Dietrich Boschung, Eine Typologie der Skulpturensammlungen des 18. Jahrhunderts: Kategorien, Eigenarten, Intentionen, in: Boschung/Hesberg 2000, S. 11-19.

**Boschung/Hesberg 2000.** Dietrich Boschung; Henner von Hesberg (Hrsg.), Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2.-10.2.1996 (= Monumenta Artis Romanae, Bd. 27, hrsg. vom Forschungsarchiv für Antike Plastik am Archäologischen Institut der Universität Köln), Mainz 2000.

**Boschung/Hesberg, Aristokratische Skulpturensammlungen 2000.** Dietrich Boschung; Henner von Hesberg, Aristokratische Skulpturensammlungen des 18. Jahrhunderts als Ausdruck einer europäischen Identität. Einleitung, in: Boschung/Hesberg 2000, S. 5-10.

**Boskamp 2009.** Ulrike Boskamp, Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts, Diss., Weimar 2009.

**Böttiger 1795.** Carl August Böttiger, Tischbein's Vasen. Lady Hamilton's Attitüden von Rehberg, in: Journal des Luxus und der Moden, Febr. 1795, S. 58-85.

**Bott 1968.** Gerhard Bott, Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1968.

**Bouvier 1839.** M. B. L. Bouviers's, Mahlers, Mitgliebes der Gesellschaft der Künste zu Genf, ehemaligen Eleven an der Akadmie der Künste zu Paris, vollständige Anweisung zur Oelmahlerey für Künstler und Kunstfreunde. Aus dem französischen von Dr. C. F. Prange, Professor, Ehrenmitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, und Vorsteher der Kunstschule zu Halle. Nebst einem Anhang über die geheimnißvolle Kunst, alte Gemälde zu restaurieren, zweite Auflage, Halle 1839.

**Brill 1960.** Alexander Brill, Leben und Wirken des Kabinettssekretärs Ernst Schleiermacher in Darmstadt. Ernst Schleiermacher, Dr. phil. h. c., Wirkl. Geh. Rat, Kabinettssekretär und Direktor des Museums in Darmstadt, 1755-1844, in: Mercksche Familienzeitschrift, 20, 1960, S. 108-115.

**Brilli 1989.** Attilio Brilli, Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert (Erstveröffentlichung Mailand 1987), Köln 1989.

**Brilli 1997.** Attilio Brilli, Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die <Grand Tour>, aus dem Italienischen von Annette Kopetzki, 2. Aufl., Berlin 1997.

**Brückle 2001.** Wolfgang Brückle, Freies Thema, offene Form. Zur Vorgeschichte der Moderne im Problem des Unvollendeten, in: Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne, hrsg. von Wolfgang Brückle und Kathrin Elvers-Švamberk, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2001.

- Bürger 1972.** Peter Bürger, Studien zur französischen Frühaufklärung, Frankfurt a. M. 1972.
- Bruno 1977.** Vincent J. Bruno, Form and Colour in Greek Painting, London 1977.
- Bruns 1997.** Margarete Bruns, Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos, Stuttgart 1997.
- Busch 1981.** Werner Busch, Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Berlin zwischen 1789 und 1848, 1981, S. 81-92.
- Busch/Beyrodt 1982.** Werner Busch; Wolfgang Beyrodt (Hrsg.), Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I (= Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Bd. 1), Stuttgart 1982.
- Busch 1984.** Werner Busch, Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Ideal und Wirklichkeit 1984, S. 177-192.
- Busch 1993.** Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
- Busch 1998.** Werner Busch, Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts, in: AK Kauffmann 1998, S. 40-46.
- Busch 1999.** Werner Busch, Klassizismus, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, hrsg. von Manfred Landfester, Bd. 14, Stuttgart, Weimar 1999, Sp. 954-960.
- Busch 2001.** Werner Busch, Die Neudefinition der Umrisszeichnungen in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Zeichnen in Rom 1790-1830, hrsg. von Margret Stufmann und Werner Busch (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 19, hrsg. von Christian Posthofen), Köln 2001, S. 11-44.
- Busch 2008.** Werner Busch (Hrsg.), Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert (= Schriften des historischen Kollegs, Kolloquien, Bd. 67), München 2008.
- Büttner 1969.** Anita Büttner, Das antike Rom in Korkmodellen des 18. Jahrhunderts von Antonio Chichi, Karlsruhe 1969.
- Büttner 1975.** Anita Büttner, Korkmodelle von Antonio Chichi (= Katalog des Hessischen Landesmuseums 3, 1975), Darmstadt 1975.
- Büttner 1986.** Anita Büttner, Korkmodelle, in: Peter Gercke (Hrsg.), Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800. Vollständiger Katalog der Korkmodelle und der Sonderausstellung 1986 (Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Nr. 14), Kassel 1986, S. 10-19.
- Büttner 1992.** Der Briefwechsel zwischen Asmus Jakob Carstens und Minister Friedrich Anton von Heinitz, hrsg. und kommentiert von Frank Büttner, in: Carstens 1992, S. 75-95.
- Büttner 1996.** Frank Büttner, Der autonome Künstler. Asmus Jakob Carstens' Ausstellung in Rom 1795, in: AK „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ 1996, S. 195-204.

**Büttner 2005.** Frank Büttner, Italien und die Landschaftsmalerei. «In diesen Gegenden muß man zum Künstler werden», in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 11-43.

**Campe 1997.** Rüdiger Campe, Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Poststrukturalismus: Herausforderungen an die Literaturwissenschaft, hrsg. von Gerhard Neumann (= Germanistische Symposien, Berichtsbände, Bd. 18), Stuttgart 1997, S. 208-225.

**Carmichael/Ratzan 1994.** Ann G. Carmichael; Richard M. Ratzan (Hrsg.), Medizin in Literatur und Kunst, Köln 1994.

**Cassirer 1932.** Ernst Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung (= Grundriß der philosophischen Wissenschaften, hrsg. von Fritz Medicus), Tübingen 1932.

**Caracciolo 2009.** Maria Teresa Caracciolo, Jean-Baptiste Wicar (Lille 1762 – Rome 1834), catalogue raisonné des peintures, in: Les cahiers d'histoire de l'art 7(2009), S. 137-161.

**Caracciolo 2011.** Maria Teresa Caracciolo, Jean-Baptiste Wicar (Lille 1762 - Rome 1834), catalogue raisonné des peintures; deuxième partie, les portraits, in: Les cahiers d'histoire de l'art 9(2011), S. 114-149.

**Carstens 1992.** Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar, Ausstellung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf, Neumünster 1992.

**Causa 1980.** Raffaello Causa, Vedutisti stranieri a Napoli, in: Civiltà del'700 a Napoli. 1734-1799., 2 Bde., Neapel 1980, hier Bd. 1, S. 330-337.

**Cavaceppi 1994.** Bartolomeo Cavaceppi: scultore romano (1717-1799), hrsg. von Maria Giulia Barberini und Carlo Gasparri, Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Ausstellungskatalog Palazzo Venezia, Rom, Rom 1994.

**Caylus 1747 (1910).** Anne Claude Philipp de Tubières Comte de Caylus, Sur l'harmonie et sur la couleur (Vortrag gehalten am 7. November 1747), in: ders., Vie des artistes du XVIII siècle, Discours sur la peinture et la sculpture, Salons de 1751 et 1753, lettre à Lagrenée, hrsg. Von André Fontaine, Paris 1910, S. 138-148.

**Caylus, Plinius 1769.** Anne Claude Philipp de Tubières Comte de Caylus, Anmerkungen über einige Kapitel des 35ten Buchs des Plinius, erster Theil (vorgelesen am 17. November 1752), in: Des Herrn Grafen Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, übersetzt von J. G. Meusel, Vorrede von Klotz, 2 Bde, Altenburg 1768, 1769, hier Bd. 2, S. 14-36.

**Caylus 1768, 1769.** Anne Claude Philipp de Tubières Comte de Caylus, Anmerkungen über einige Kapitel des 35ten Buchs des Plinius, erster Theil (vorgelesen am 17. November 1752), in: Anne Claude Philipp Comte de Caylus, Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, übersetzt von J. G. Meusel, Vorrede von Klotz, 2 Bde, Altenburg 1768, 1769, hier Bd. 2, S. 14-36.

**Caylus 1768.** Anne Claude Philippe de Tubières Comte de Caylus, Anmerkungen über einige Kapitel des 15. Buchs des Plinius (17.11.1752), in: ders. Ed. 1768f., S. 14-74.

**Chantelou 1919.** Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, bearb. von Hans Rose, München 1919.

**Cicero, Brutus 1970.** Cicero, Marcus Tullius Cicero, Brutus, hrsg. von Bernhard Kytzler, München 1970.

**Cicero, Oratore 2001.** Cicero, De oratore, über den Redner, Lateinisch/Deutsch, hrsg. und übers. von Harald Merklin, Stuttgart 2001.

**Cioffi 2004.** Rosanna Cioffi, L'Accademia di belle Arti di Napoli tra Solimena e Morelli: 1752-1848, in: Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, Seduta inaugurale dell'a.a., Neapel 2004, S. 35-59.

**Claussen 1990.** Horst Claussen, „Gegen Rondanini über ...“ Goethes römische Wohnung, in: Goethe-Jahrbuch, im Auftrag des Vorstandes der Goethe Gesellschaft, hrsg. von Karl-Heinz Hahn und Jörn Göres, Bd. 107, Weimar 1990, S. 200-216.

**Conze 1870.** Alexander Conze, Aus Joh. Heinr. Ramberg's Nachlasse, in: Preußische Jahrbücher Berlin, hrsg. von H. v. Treitschke und W. Wehrenpfennig, Bd. 26, Berlin 1870, S. 83-103

**Crone 1999.** Robert A. Crone, A History of Color. The Evolution of Theories of Lights an Color, in: Documenta Ophthalmologica 96 (1999), S. 1-282.

**D'Alconzo 2002.** Paola D'Alconzo, Pictura excisae, Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo (= Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, Bd. 8), Roma 2002.

**D'Alconzo 2009.** Paola D'Alconzo, Das Herculaneum Museum in Portici, in: Neapel 2009, S. 351-358.

**De Piles 1699 (1969).** Roger De Piles, Abregé de la vie des Peintres. Avec des reflexions sur leurs Ouvrages. Et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes, Paris 1699 (Nachdruck Hildesheim 1969).

**De Piles 1708.** Roger De Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1708.

**De Piles 1760.** Roger De Piles, Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Leipzig 1760.

**Delécluze 1855.** Etienne Delécluze, Louis David, son école et son temps, Paris 1855.

**Demisch 1984.** Heinz Demisch, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984.

**Denk 1925.** Friedrich Denk, Das Kunstschöne und das Charakteristische von Winckelmann bis Schlegel, München 1925.

**Denk 1998.** Claudia Denk, Artiste, Citoyen & Philosophie. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung, Diss., München 1998.

**Dent Weil 1978.** Phoebe Dent Weil (Hrsg.), Orfeo Boselli, Osservazioni della scultura antica. Dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti, Florenz 1978.

**Dénuce 1931.** Jan Dénuce, Kunstaufuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert. Die Firma Forchoudt, Antwerpen 1931.

**Deuter 2001.** Jörg Deuter, „In Neapel habe ich gute Hoffnung für die Kunst“. Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Neapolitaner Zeit (1787-1799) zwischen Antikenbegeisterung und Kunstindustrie, in: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, hrsg. von Arnd Friedrich, Fritz Heinrich, Christiane Holm, Petersberg 2001, S. 119-133.

**Diderot 1968.** Denis Diderot, Ästhetische Schriften, hrsg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1968.

**Dietrich 1986.** Dagmar Dietrich, Aegid Verhelst 1696-1749. Ein flämischer Bildhauer in Süddeutschland, Weißenhorn 1986.

**Dittmann 1955.** Lorenz Dittmann, Die Farbe bei Grünewald, Diss., München 1955.

**Dittmann 1969.** Lorenz Dittmann, Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes, in: Stadt und Landschaft. Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn, Köln 1969, S. 43-55.

**Dittmann 1980.** Lorenz Dittmann, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: neue hefte für philosophie. Anschauung als ästhetische Kategorie, hrsg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, 18/19, 1980, S. 133-150.

**Dittmann 1987.** Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987.

**Dittmann, Klassizität 1987.** Lorenz Dittmann, Zur Klassizität der Farbgestaltung bei Hans von Marées, in: Festschrift Forssmann 1987, S. 99-118.

**Dittmann, künstlerische Techniken 1987.** Lorenz Dittmann, Prinzipien der Farbgestaltung in der Malerei des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die künstlerischen Techniken, in: Althöfer 1987, S. 76-87.

**Dittscheid/Güthlein 2005.** Hans Christoph Dittscheid; Klaus Güthlein (Hrsg.), Die Architektenfamilie Stengel. Friedrich Joachim (1694-1787), Johann Friedrich (Fjodor Fjodorowitsch, 1746-1830?), Balthasar Wilhelm (1724-1824), Petersberg 2005.

**Dobai 1977.** Johannes Dobai, Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. III, 1790-1840, Bern 1977.

**Dobai 1978.** Johannes Dobai, Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine «Allgemeine Theorie der Schönen Künste», Winterthur 1978.

**Doerner 1949.** Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, München 1921, neu hrsg. von Toni Roth, 9. Aufl., Stuttgart 1949.

**Dokumentation Merkel 1992.** Dokumentation, G. H. Merkel, Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters, in: Die ästhetische Prügelei, Streifschriften der antiromantischen Bewegung, hrsg. von Rainer Schmitz, Göttingen 1992, S. 423 -434.

**Dönike 2006.** Martin Dönike, Unter »alt bärtigen Künstlern«. Die Briefe des Malers Friedrich Bury an Goethe und Anna Amalia 1788-1798. Perspektiven auf eine andere »Nachgeschichte der italienischen Reise«, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Tübingen 2006, S. 63-100.

**Drechsler 1996.** Maximiliane Drechsler, Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905 (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 63), Diss., Berlin 1996.

**Dresdner 1915 (2001).** Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, mit einem Nachwort von Lothar Müller, Dresden 2001 (1915).

**Dülmen 1986.** Richard van Dülmen, Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland, Frankfurt a. M. 1986.

**Einem 1935.** Herbert von Einem, Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus, Berlin 1935.

**Einem 1952.** Herbert von Einem, Die Kunst der Deutschrömer, Berlin 1952.

**Emblemata 1996.** Arthur Henkel; Albrecht Schöne (Hrsg.), Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, Weimar 1996 [Nachdruck].

**Empfindung und Reflexion 1986.** Hans Körner u. a. (Hrsg.), Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, hrsg. von Hans Körner u. a., Bd. 1), Hildesheim 1986.

**Fashion 2002.** Fashion. Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert, Kyoto 2002.

**Fechner 1988.** Jörg-Ulrich Fechner, «... ein seltenes Schauspiel»: die Empfindsamen in Darmstadt. Eine kulturgeschichtliche Skizze, in: Perels 1988, S. 328-337.

**Feist 1978.** Peter H. Feist, Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft: Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft, Dresden 1978.

**Felgner 2000.** Carsten Felgner, Das Ereignisbild in Kurköln im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Hofmalers Rousseau, in: Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko, hrsg. von Frank Günter Zehnder (= Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, hrsg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfke), Bd. 6, Köln 2000, S. 335-368.

**Fènelon 1687.** François de Salignac de la Mothe Fénelon, De l'éducation des Filles, Paris 1687.

**Fernow 1795.** Carl Ludwig Fernow, Ueber einige neue Kunstwerke des Hrn. Prof. Carstens, in: Der Neue Teutsche Merkur, 1795, Bd. 1, S. 158-189.

**Fernow 1796.** Carl Ludwig Fernow, Einleitung in eine Reihe von Vorlesungen über Aesthetik, vor einer Gesellschaft deutscher Künstler und Kunstfreunde in Rom, in: Der Neue Teutsche Merkur, 1796, Bd. 1, S. 233-270.

**Fernow 1799.** Carl Ludwig Fernow, Über den Begriff des Kolorits, in: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des Neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber, hrsg. von Johann Georg Meusel, 10. Stück, Leipzig 1799, S. 115-153.

**Fernow 1806.** Carl Ludwig Fernow, Römische Studien, Bd. 2, Zürich 1806.

**Fernow, Kolorit 1806.** Carl Ludwig Fernow, Über den Begriff des Kolorits, in: ders., Römische Studien, Bd. 2, Zürich 1806, S. 169-252.

**Fernow, Landschaftsmalerei 1806.** Carl Ludwig Fernow, Über die Landschaftsmalerei, in: ders., Römische Studien, Bd. 2, Zürich 1806, S. 1-130.

**Festschrift Forssmann.** Klassizismus und Probleme. Festschrift für Erik Forssmann zum 70. Geburtstag, hrsg. von Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel, Hildesheim 1987.

**Fischer/Silvestrini 1994.** Ernst Peter Fischer; Narciso Silvestrini, Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Zürich 1994.

**Floerke 1972 (1905).** Hans Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15. - 18. Jahrhundert, Soest 1972 (Originalausgabe: München 1905).

**Foerst-Crato 1975.** Ilse Foerst-Crato (Hrsg.), Frauen zur Goethezeit. Ein Briefwechsel. Caroline von Humboldt; Friederike Brun, Briefe aus dem Reichsarchiv Kopenhagen und dem Archiv Schloß Tegel, Berlin, Düsseldorf 1975.

**Forster-Hahn 1967.** Franziska Forster-Hahn, The Sources of True Taste, B. West's Instructions to a Young Painter (J. H. Ramberg) for his Studies in Italy, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institut 30, 1967, S. 367-382.

**Fothergill 1971.** Brian Fothergill, Sir William Hamilton. Diplomat, Naturforscher, Kunstsammler, München 1971.

**Franke 2004.** Ursula Franke, Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik, in: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen der Künste, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 165-188.

**Franz/Wolf 1980.** Eckhart G. Franz; Jürgen Rainer Wolf, Hessen-Darmstadt und seine Fürsten im Zeitalter des Barock und Rokoko (1678-1780), in: AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 13-22.

**Franzke 1972.** Andreas Franzke, August Lucas 1803-1863, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein (= Schriften der hessischen Museen), Darmstadt 1972, S. 9-195.

**Fraser 1987.** Flora Fraser, Lady Hamilton, New York 1987.

**Frey 1950.** Dagobert Frey, Die Bildkomposition bei Joseph Anton Koch und ihre Beziehung zur Dichtung. Eine Untersuchung über Kochs geistesgeschichtliche Stellung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 14, 1950, S. 195-224.

**Frey 1984.** Martin Frey, Die Kurpfälzische Hofbibliothek, in: Antikensaal Mannheim 1984, S. 30-31.

**Fried 1980.** Michael Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, London u. a. 1980.

**Friedländer 1820.** Ludwig Hermann Friedländer, Ansichten von Italien, während einer Reise in den Jahren 1815 und 1816, 2 Bde., Leipzig 1820.

**Friedländer 1930 (1977).** Walter Friedländer, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Köln 1977 (1930).

**Froitzheim 1994.** Eva-Marina Froitzheim, Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 19. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1994.

**Füßli 1801.** Johann Heinrich Füßli, Lectures on Painting, London 1801ff.

**Füßli 1831 (1944).** Johann Heinrich Füßli, Aphorismen über die Kunst, hrsg. und übersetzt von Eudo C. Mason (Originalausgabe 1831), Basel 1944.

**Gaehtgens/Fleckner 1996.** Thomas W. Gaehtgens; Uwe Fleckner (Hrsg.), Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1, Berlin 1996.

**Gaehtgens, Historienmalerei 1996.** Thomas W. Gaehtgens, Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 15-76.

**Gärtner 2005.** Nikola Gärtner, Der Golf von Neapel. «Ein Stück vom Himmel, das zur Erde fiel», in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 235-247.

**Gage 1993 (2001).** John Gage, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, übersetzt von Magda Moses und Bram Opstelten, Leipzig 2001 (Originalausgabe London 1993).

**Gautier d'Agoty 1756.** Jaques Fabien Gautier d'Agoty, Sur la Peinture ancienne et la cause de sa ruine; suivie de quelques réflexions sur l'application qu'on en peut faire à l'art d'imprimer les tableaux, in: Observations périodiques sur la physique, sur l'histoire naturelle, et les beaux arts, August 1756, S. 92-102.

**Gebauer 1984.** Gunter Gebauer (Hrsg.), Das Laokoon Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik, Stuttgart 1984.

**Geller 1952.** Hans Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830. Mit einer Einführung in die Kunst der Deutschrömer von Herbert von Einem, Berlin 1952.

**Gersmann/Kohle 1990.** Gudrun Gersmann, Hubertus Kohle (Hrsg.), Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten, Stuttgart 1990.

**Gersmann/Kohle ‚Juste Milieu‘ 1990.** Gudrun Gersmann, Hubertus Kohle, Auf dem Weg ins ‚Juste Milieu‘, Frankreich 1794-1799, in: Gersmann/Kohle 1990, S. 9-22



**Gesche 1981.** Inga Gesche, Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert: Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi, in: Antikensammlungen 1981, S. 335-341.

**Geschichte Artaria 1970.** Geschichte der Firma Artaria & Compagnie und Freytag-Berndt und Artaria, Wien 1970.

**Gilpin 1789.** William Gilpin, Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty. Made in the Year 1776, On several Parts of Great Britain; Particular of the High-Lands of Scotland, Bd. 1, London 1789.

**Giornale arcadico 1819.** Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti, Bd. 4 (Oktober, November, Dezember), Rom 1819.

**Glyptothek München 1980.** Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte, hrsg. von Gottlieb Leinz und Klaus Vierendeel, München 1980.

**Gockel 1999.** Bettina Gockel, Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitmalerei, Diss., Berlin 1999.

**Gockel 2001.** Bettina Gockel, Gemalte Sehweisen. Sehen in Kunst, Ästhetik und Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, hrsg. von Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel u. a., Dresden 2001, S. 199-219.

**Goethe 1886.** Erich Schmidt (Hrsg.), Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 2), Weimar 1886.

**Goethe 1985.** Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 16), München 1985.

**Goethe, Diderots Versuch über die Malerei 1968.** Johann Wolfgang von Goethe, Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen, in: Denis Diderot, Ästhetische Schriften, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1968, S. 697-737.

**Goethe, Farbenlehre 1979.** Johann Wolfgang von Goethe, Farbenlehre, mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, hrsg. von Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer, 3 Bde., Stuttgart 1979. - Erstveröffentlichung 1810.

**Goethe/Meyer 1988.** Johann Wolfgang von Goethe; Johann Heinrich Meyer, Über die Gegenstände der bildenden Kunst (1798), in: ders. Weimarer Klassik 1798-1806, Bd. 2 (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 6,2), München 1988, S. 27-68,

**Goethes Preisaufgaben 1958.** Walther Scheidig, Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, im Auftrag des Vorstandes hrsg. von Eduard Spranger und Andreas B. Wachsmuth, Bd. 57), Weimar 1958.

**Goethe und Hackert 1997.** Norbert Miller; Claudia Nordhoff; Gisela Maul; Claude Keisch, Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert. Bestandsverzeichnis der Gemälde und Graphik Jakob Philipp Hackert in den Sammlungen des Goethe-Nationalmuseums Weimar, München 1997.

**Gombrich 1962.** Ernst H. Gombrich, Dark Varnishes, Variations on a Theme from Pliny, in: The Burlington Magazine, Vol. 104, 707(1962), S. 51-55.

**Gombrich 1977 (1986).** Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, 5. Aufl., Stuttgart 1986.

**Gombrich 1996.** Ernst H. Gombrich, Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, aus dem Englischen von Robin Cackett, Darmstadt 1996.

**González-Palacios 1998.** Alvar González-Palacios, Wunderkammern: la nascita dell'interesse enciclopedico con le famose „stanze delle meraviglie“ che a partire dal '500 mescolarono interesse scientifico e gusto dell'artificio sorpendente, in: Quadri & sculture, Bd. 6 1998 (1998), Nr. 29, S. 38-39.

**Göres 1999.** Jörn Göres (Hrsg.), Goethes Leben in Bilddokumenten, Augsburg 1999.

**Götz 1961.** Wolfgang Götz, Werke des Malers J. Anton Koehl (1751-1819), in: Saarheimat 5(1961), Heft 5, S. 2-6.

**Götz 1968.** Wolfgang Götz, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Zu einigen Trompe-l'oeil-Bildern im Saarland Museum, in: Saarbrücker Hefte Nr. 27(1968), S. 23-30.

**Götz-Mohr 1980.** Brita von Götz-Mohr, Die Schönheitsgalerie, in: AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 47-51.

**Gosse 1902.** Edmund Gosse (Hrsg.), The Works of Thomas Gray, Bd. 1, London 1902,

**Gräf 1911.** H. G. Gräf, Mercks' Briefe an die Herzogin Anna Amalia und an Carl Aug. von Weimar, Leipzig 1911.

**Gramaccini 1996.** Norberto Gramaccini, Jacques-Louis David «Schwur der Horatier». Die *révolution des arts* und das römische Seicento, in: Ars naturam adiuvans 1996, S. 557-571.

**Grand Tour 1996.** Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, Ausstellungskatalog, London 1996.

**Grasskamp 1981.** Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

**Greisinger 2005.** Sybille Greisinger, Die Albaner Berge. «Auf allen Punkten schwebt der Duft uralter, klassischer Sagen», in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 157-168.

**Gross 1905.** Karl Josef Gross, Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Diss., Berlin 1905.

**Grotkamp-Schepers 1980.** Barbara Grotkamp-Schepers, Die Mannheimer Zeichnungsakademie (1756/69-1803) und die Werke der ihr angeschlossenen Maler und Stecher (= Kunstgeschichte, Bd. 4), Frankfurt a. M. 1980.

**Gruber-Meuricoffre 1945.** Beatrice Gruber-Meuricoffre, Die Familie Meuricoffre in Neapel, in: Thurgauische Beiträge zur Vaterländischen Geschichte, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Thurgau, 82 (1945), S. 1-42.

**Guida 1993.** Gabriella Guida, Breve storia dei cimiteri acattolici, in: AK Cimitero degli Inglesi 1993, S. 13-22.

**Habsburg 1997.** Geza von Habsburg, Fürstliches Kunstsammeln in Europa, Stuttgart 1997.

**Hackert 1788.** Philipp Hackert, Lettera sull'uso della vernice nella pittura (20. Dezember 1787), Perugia 1787.

**Hackert 1800.** Philipp Hackert, Ueber den Gebrauch des Firnis in der Malerey. Ein Sendschreiben des berühmten Landschaftmahlers Philipp Hackert an den Ritter Hamilton. Ehemaligen Grossbrittannischen Gesandten in Neapel, aus dem Italiänischen frey übersetzt von F.[riedrich] L.[udwig] R.[eischel], nebst fünf Anhängen, Dresden 1800.

**Hagedorn 1762 (1997).** Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, 2 Bd., Leipzig 1762, Nachdruck Hildesheim, Zürich, New York 1997.

**Hagedorn 1775.** Christian Ludwig von Hagedorn, Réflexions sur la Peinture, übersetzt von M. Huber, 2 Bde., Leipzig 1775.

**Hager 1939.** Werner Hager, Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939.

**Halem 1985.** Gerhard Anton von Halem, Briefe (1790), in: G. Landauer (Hrsg.), Briefe aus der Französischen Revolution, Bd. 1, Berlin 1985.

**Hardwick 1969.** Mollie Hardwick, Lady Hamilton, London 1969.

**Hegel 1965 (1817-20).** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, hrsg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt a. M. o. J. (1965).

**Held 2001.** Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der Königlichen Akademie, Berlin 2001.

**Heimendahl 1961.** Eckart Heimendahl, Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt, Berlin 1961.

**Heininger 2001.** Jörg Heininger, Erhaben, in: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB), Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 275-310.

**Heinz 2005.** Marianne Heinz, Der «Römische Tischbein». Johann Heinrich Wilhelm, in: AK 3 x Tischbein 2005, S. 37-47.

**Hemmerle 1991.** Josef Hemmerle, Das Bistum Augsburg: Die Benediktinerabtei Benediktbeuern (= Germania Sacra, Neue Folge, Bd. 28: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz), Berlin 1991.

**Herder 1988.** Johann Gottfried Herder, Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789, hrsg. von Albert Meier und Heide Hollmer, München 1988.

**Herrmann/Hoppstädter 1960.** Hans-Walter Herrmann; Kurt Hoppstädter (Hrsg.), Geschichtliche Landeskunde des Saarlandes vom Faustkeil zum Förderturm, 2 Bde., Saarbrücken 1960.

**Herrmann 1968.** Hans-Walter Herrmann, Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken – biographische Skizze eines Barockfürsten, in: Herrmann/Klein 1968, S. 13-64.

**Herrmann 1977.** Hans-Walter Herrmann, Notizen aus den Akten über den Nachlaß des Erbprinzen Heinrich von Nassau-Saarbrücken, in: Saarheimat 21(1977), S. 6-7.

**Herrmann/Klein 1968.** Hans-Walter Herrmann; Hanns Klein (Hrsg.), Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken 1718-1768. Gedenkschrift zu seinem 250. Geburtstag und 200. Todestag (= Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, hrsg. im Auftrag des Historischen Vereins für die Saargegend, 16. Jahrgang), Saarbrücken 1968.

**Hetzer (1935) 1992.** Theodor Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe (1935), in: ders. Tizian – Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse, hrsg. von Gertrude Berthold (= Schriften Theodor Hetzers, Bd. 7), Mittenwald 1992, S. 37-304.

**Hild 1972.** Hermann Hild, Der Kohlenphilosoph, in: Saarheimat 3(1957), S. 15-16.

**Hilmar 1977.** R. Hilmar, Der Musikverlag Artaria & Comp., Wien 1977.

**Hirt 1797.** Aloys Ludwig Hirt, Versuch über das Kunstschöne, in: Die Horen, hrsg. von Friedrich Schiller, 3. Jg., 1797, 7. Stück, S. 1-37 (Reprint, Die Horen. Eine Monatsschrift, Stuttgart 1959).

**Hirt 1802 (1805), dritte Abhandlung.** Aloys Ludwig Hirt, Ueber die Malerei der Alten, dritte Abhandlung. In welchem Umfange besaßen die Alten die Kunst zu malen? in: Sammlung der deutschen Abhandlungen welche in der Königlichen Akademie der Wissenschaften (und schönen Künste) zu Berlin, vorgelesen worden in den Jahren 1801-1802, Schöne Wissenschaften, Berlin 1805, S. 155-170.

**Hirt 1802 (1805), vierte Abhandlung.** Aloys Ludwig Hirt, Über die Farben, deren sich die Alten zum Malen bedienten, und über einige merkwürdige Nachrichten bey Plinius, die Malerei der Alten betreffend, vierte Abhandlung in: Sammlung der deutschen Abhandlungen welche in der Königlichen Akademie der Wissenschaften (und schönen Künste) zu Berlin, vorgelesen worden in den Jahren 1801-1802, Schöne Wissenschaften, Berlin 1805, S. 171-186.

**Hirt 1827.** Aloys Ludwig Hirt, Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, Theil 1, Berlin 1827, in: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Nr. 191-194, Okt. 1827, hrsg. von der Societät für wissenschaftliche Kritik zu Berlin, Stuttgart, Tübingen 1827, Sp. 1527-1552.

**Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender 1784.** Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender, auf das Schalt=Jahr 1784, Darmstadt 1784.

**Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender 1785.** Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender, auf das Jahr 1785, Darmstadt 1785.

**Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender 1786.** Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender, auf das Jahr 1786, Darmstadt 1786.

**Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender 1787.** Hochfürstlich Hessen=Darmstädter Staats= und Adreß=Kalender, auf das Jahr 1787, Darmstadt 1787.

**Hofmann 1982.** Eva Hofmann, Peter Anton von Verschaffelt. Hofbildhauer des Kurfürsten Carl Theodor in Mannheim, Diss., Mannheim 1982.

**Hofmann 1999.** Karl Ludwig Hofmann, Die kurfürstliche Gemäldegalerie in Mannheim. Von der Fürstensammlung zur Bildungseinrichtung, in: Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1.1, S. 239-243.

**Hofmann 1989.** Werner Hofmann (Hrsg.), Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall (Ausstellung Hamburger Kunsthalle 15.9.-19.11.1989), Köln 1989.

**Hofmann 1995.** Werner Hofmann, Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830, München 1995.

**Hofmann, Tod der Götter 1999.** Werner Hofmann, Der Tod der Götter, in: AK Flaxman 1999, S. 20-30.

**Hofstetter-Dolega 1998.** Eva Hofstetter-Dolega, Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken?, in: Römische Antikensammlungen 1998, S. 67-76.

**Hogarth (1753) 1997.** William Hogarth, The Analysis of Beauty (1753), hrsg. von Ronald Paulson, New Haven, London 1997.

**Holert 1999.** Tom Holert, «Anschließen an eine Kunst- und Künstlerwelt». Selbstbilder von Künstlerinnen und Künstlern um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Mehr Licht 1999, S. 351-364.

**Hooft 1611.** Pieter Corneliszoon Hooft, Emblemata Amatoria, Amsterdam 1611.

**Hoormann/Schawelka 1998.** Anne Hoormann; Karl Schawelka (Hrsg.), Who's afraid of. Zum Stand der Farbforschung, Weimar 1999.

**Horaz 1972.** Horaz, Ars poetica. Die Dichtkunst, hrsg. und übers. von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972.

**Horn 1998.** Eva Horn, Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, hrsg. von Aleida Assmann u. a., Bd. 95, Neue Folge, Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, Bd. 11), München 1998.

**Hoppstädter 1957.** Kurt Hoppstädter, Unter dem nassauischen Löwen. Das Militärwesen in der Grafschaft Nassau-Saarbrücken (= Mitteilungen des Historischen Vereins für die Saargegend e. V., Heft 2) Saarbrücken 1957.

**Hoppstädter 1968.** Kurt Hoppstädter, Der Saarbrücker Hofadel im 18. Jahrhundert, in: Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken 1718-1768. Gedenkschrift zu seinem 250. Geburtstag und 200. Todestag, hrsg. von Hans-Walter Herrmann und Hanns Klein (= Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, 16 (1968)), S. 92-130.

**Horký 2002.** Mila Horký, Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts, Ausstellung im Herzog Anton Ulrich Museum, 17. Januar bis 1. April 2002, Braunschweig 2002.

**Howaldts 1979.** Gabriele Howaldts, Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Malerei 1800 bis um 1900 (= Kataloge des Hessischen Landesmuseum Darmstadt, hrsg. von Gerhard Bott, Bd. 7), Darmstadt 1979.

**Howard 1958.** Seymour Howard, Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer, Diss., Chicago 1958 (Nachdruck 1983).

**Howard 1990.** Seymour Howard, Antiquity Restored, Wien 1990.

**Howard 1995.** Seymour Howard, Alexander Trippel and Bartolomeo Cavaceppi in the Roman art market, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 52 (1995), S. 223-234.

**Howard 1999.** Seymour Howard, Casa-Museo-Accademia Cavaceppi, Wörlitz Antiquarianism, and an Industrial Revolution in Early Modern Art, in: Von der Schönheit weissen Marmors 1999, S. 67-71.

**Hugelshofer 1962.** Walter Hugelshofer, Angelica Kauffmann und Goethe in Rom, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 20(1962), München 1962, S. 109-116.

**Hußmann 1998.** Inken Maria Hußmann, Mal- und materialtechnische Untersuchungen zu einigen Werken Angelika Kauffmanns, in: AK Kauffmann 1998, S. 98-104.

**Ideal und Wirklichkeit 1984.** Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. von Wolfram Prinz, Bd. 11), Berlin 1984.

**Ilias 1975.** Homer, Ilias, neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Mit antiken Vasenbildern, Frankfurt a. M. 1975.

**Imdahl 1987.** Max Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexion in Frankreich, München 1987.

**Irwin 1962.** D. Irwin, Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter and Dealer, ArtB 44, June 1962, S. 87-102.

**Ittershagen 1999.** Ulrike Ittershagen, Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.

**Jaffé 1904.** Ernst Jaffé, Joseph Anton Koch. Sein Leben und sein Schaffen, Diss., Berlin 1904.

**Jaffé 1972.** Patricia Jaffé, Lady Hamilton in relation to art of her time. Ausstellungskatalog. The Arts Council of Great Britain and the Greater London Council at the Iveagh Bequest, London 1972.

**Jantzen (1913) 1951.** Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei (1913), wiederabgedruckt in: ders., Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61-67.

**Jauß 1970.** Hans Robert Jauß, Literarische Traditionen und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, in: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970.

**Joachimides 2005.** Alexis Joachimides, Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, München, Historisches Kolleg, 3. bis 5. Juni 2005, in: Kunstchronik Heft 3, März 2005, S. 144-146.

**Joos 1999.** Birgit Joos, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Diss., Berlin 1999.

**Jørnæs 1991.** Bjarne Jørnæs, Von Trinità dei Monti zur Piazza Barberini, in: AK Künstlerleben in Rom 1991, S. 85-93.

**Josenhans 2005.** Frauke Josenhans, Tivoli. «Heiligtum der schaffenden und wirkenden Natur», in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 133-145.

**Jung 1994.** Michael Jung, Zwischen Ackerbau und Fürstenhof. Saarbrücker und St. Johanner Bürgertum im 18. Jahrhundert (= Saarland Bibliothek, hrsg. von Richard van Dülmen und Reinhard Klimmt, Bd. 7), Diss. Saarbrücken, St. Ingbert 1994.

**Justi 1943 (1956).** Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 3 Bde., 5. Aufl., Köln 1956 (Originalausgabe: Leipzig 1943).

**Kalveram 1995.** Katrin Kalveram, Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, hrsg. von Christoph Luitpold Frommel und Matthias Winner, Bd. 11), Diss., Worms 1995.

**Kat. Daxer und Marschall 2012.** Daxer und Marschall Kunsthandel, Oil Sketches and paintings. 1760-1910, München 2012.

**Katalog Kassel 2003.** Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel, bearbeitet von Stefanie Heraeus, Wolfertshausen 2003.

**Kauffmann e Roma 1998.** Angelika Kauffmann e Roma, hrsg. von Oscar Sandner, Ausstellungskatalog der Accademia Nazionale di San Luca; Istituto Nazionale per la Grafica, 11. September bis 7. November 1998, Rom 1998.

**Kaulbach 1993.** Hans-Martin Kaulbach, Abschied, Krieg und Trauer. Szenen der Kunst im Bezug zur Zeitgeschichte, in: Schwäbischer Klassizismus 1993, Aufsatz-Bd., S. 209-231.

**Keisinger 2000.** Nike Keisinger, Mehr als nur „ein paar Tambours und Pfeifer“. Musik am Hofe der Fürsten Wilhelm Heinrich und Ludwig von Nassau-Saarbrücken, in: Musik in Saarbrücken 2000, S. 37-48.

**Kemp 1989.** Wolfgang Kemp, Die Kunst des Schweigens, in: Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste, hrsg. von Thomas Koebner (= Literatur und andere Künste, hrsg. von Eberhard Lämmert und Thomas Koebner, Bd. 3), München 1989, S. 96-119.

**Kemp (Hrsg.) 1989.** Wolfgang Kemp (Hrsg.), Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (= Literatur und andere Künste, Bd. 4), edition text + kritik, München 1989.

**Kemp 1996.** Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

**Kempter 1968.** Georg Friedrich Kempter, Dokumente zur französischen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss., München 1968.

**Keuth 1930.** Hermann Keuth, Kunstbesitz saarländischer Familien. 1. Gemälde, Graphik, Plastik. Ausstellung vom 2. Februar bis 2. März 1930, veranstaltet vom Heimatmuseum Saarbrücken, Saarbrücken 1930.

**Keuth 1936.** Hermann Keuth, Caspar Pitz (unter besonderer Berücksichtigung seiner Werke im Heimatmuseum Saarbrücken), in: Völkische Wissenschaft, 3(1936), Heft 2 (= Beilage zu Die Westmark 3(1935/36)), S. 43-51.

**Kirchner 2004.** Thomas Kirchner, «De l'usage des passions». Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter, in: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 357-377.

**Kitschen 2010.** Friederike Kitschen, Die Rückkehr des Markus Sextus in Wort und Bild. Ein Paradigma der deutschen Rezeption französischer Kunst um 1800, in: Dialog und Differenzen. 1789-1870. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen, hrsg. von Isabelle Jansen und Friederike Kitschen, Berlin 2010, S. 223-240.

**Klein 1787.** Anton Klein, Kaiser Rudolph von Habsburg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, Mannheim 1787.

**Klein 1800.** Anton Klein, Nachricht von dem Leben und den Werken des Franz Anton Leydensdorff, Professor der Mannheimer Zeichnungsakademie und Kurfürstlichen Historienmalers nebst den von ihm selbst verfertigten Kupferblättern, Mannheim 1800.

**Klitscher 1986.** Ernst Klitscher, Zwischen Kaiser und französischer Krone, Saarbrücken 1986.

**Knabe 1972.** Peter-Eckard Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972.

**Knight 1985.** Carlo Knight, La Quadreria di Sir William Hamilton a Palazzo Sessa, in: Napoli Nobilissima, Bd. XXIV, Januar - April 1985, S. 45-49.

**Knight 1990.** Carlo Knight, Hamilton a Napoli – Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea, Neapel 1990.

**Koch 1950.** Herbert Koch, Winckelmann und Goethe in Rom (= Die Gestalt, Abhandlung zu einer allgemeinen Morphologie, hrsg. von Friedrich Karl Schumann, Wilhelm Troll und Lothar Wolf, Heft 20), Tübingen 1950.

**Koch 1972.** Ulrich Koch, Notizen zur Ikonographie der Fürstenhäuser Nassau-Saarbrücken und Nassau-Usingen für das 18. Jahrhundert nebst einer uniformkundlichen Anmerkung für Saarbrück'sches Militär im Dienst zu Frankreich 1752 und 1767, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, 20. Jg. 1972, S. 138-142.

**Kockel 2000.** Valentin Kockel, «Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ... » - Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh., in: Boschung/Hesberg 2000, S. 31-48.

**Köhn 1999.** Silke Köhn, Lady Hamilton und Tischbein. Der Künstler und sein Modell, Begleitheft zur Ausstellung im Landesmuseum Oldenburg vom 20. Juni bis 26. September 1999, Oldenburg 1999.



**Köllner 1841.** Friedrich Köllner, Geschichte des vormaligen Nassau-Saarbrück'schen Landes und seiner Regenten, Saarbrücken 1841.

**Kölsch 1999.** Gerhard Kölsch, Johann Georg Trautmann (1713-1769). Leben und Werk (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 344), Diss., Frankfurt a. M. 1999.

Königl: Grosbrit. Genealogischer Kalender auf das 1781. Jahr, Lauenburg, bey F. G. Berenberg, S. 26-29.

**Körner 1986.** Hans Körner, Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk von Jean-Baptiste Greuze, in: Empfindung und Reflexion 1986, S. 237-272.

**Kopp-Schmidt 2004.** Gabriele Kopp-Schmidt, „Mit den Farben des Apelles“. Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 28. Jg. 2004, Heft 1, S. 1-24.

**Kowalewski 2002.** Barbara Kowalewski, Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius, München, Leipzig 2002.

**Kraft 1968.** Herbert Kraft (Hrsg.), Johann Heinrich Merck. Briefe, Frankfurt a. M. 1968.

**Kreikenbom 1999.** Detlev Kreikenbom, Cavaceppis Maximen der Antikenrestaurierung, in: Von der Schönheit weissen Marmors 1999, S. 85-92.

**Kronabel 1986.** Gabriele Oberreuter Kronabel, Der Tod des Philosophen, München 1986.

**Krönig/Wegener 1996.** Wolfgang Krönig, Reinhard Wegener, Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit. Mit einem Beitrag von Verena Krieger, Köln 1996 (Sonderausgabe).

**Krückel 2002.** Albrecht Krückel, Heinrich Bürkel und das Kunstvereinswesen in der Zeit vor 1840, in: Besch 2002, S. 15-24.

**Krükl 1901.** Karl Krükl, Leben und Werke des elsässischen Schriftstellers von Anton von Klein, Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung in der Pfalz, Straßburg 1901.

**Kugler 1842.** Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842.

**Kuhn 1989.** Axel Kuhn, Revolutionsbegeisterung – Revolutionsverdrängung: Die Jugendjahre des Malers Joseph Anton Koch, in: AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 119-128.

**Kufeke 1999.** Kay Kufeke, Himmel und Hölle in Neapel. Mentalität und diskursive Praxis deutscher Neapelreisender um 1800, in: Italien in der Moderne, hrsg. von Christof Dipper, Jens Petersen, Wolfgang Schieder, Bd. 5, Köln 1999.

**Kunstsammlungen zu Weimar 1996.** Kunstsammlungen zu Weimar. Angelika Kauffmann, Julia, die Gattin des Pompeius fällt in Ohnmacht. Cornelia, die Mutter der Gracchen, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Kunstsammlungen zu Weimar (= Patrimonia 90), Texte von Herman Mildenberger und Bernd Vogelsang, Weimar 1996.

**Kunz 1966.** Rudolf Kunz, Kriegsrat Merck fördert den Kupferstecher Johann Leonhard Zehnter (1761-1802), in: Mercksche Familienzeitschrift, 22(1966), H. ½, S. 273-286.

**Kunze/Rügler 1998.** Max Kunze; Axel Rügler, Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom, in: Römische Antikensammlungen 1998, S. 97-109.

**Ladendorf 1908.** Heinz Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie, Berlin 1908.

**Lammel 1986.** Gisold Lammel, Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1986.

**Larsson 1969.** Lars Olof Larsson, Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung, in: Konsthistorisk Tidskrift, 38, 1969, S. 23-46.

**Laufer 2000.** Wolfgang Laufer, Die Stadt und Herrschaft Ottweiler, in: Ottweiler Porzellan 2000, S. 9-14.

**Lee 1999.** Simon Lee, David, London 1999.

**Leibl 1994.** Ausstellungskat.: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, hrsg. von Götz Czymmek und Christian Lenz, München, Neue Pinakothek und Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Heidelberg 1994.

**Lenz 1987.** Christian Lenz, Marée als Kopist und die Münchner Kopie des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellungskat.: Hans von Marée, hrsg. von Christian Lenz, München Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek und Schack-Galerie vom 11. November 1987 - 21. Februar 1988, München 1987, S. 324-360.

**Vigée le Brun 1989.** Vigée le Brun, Elisabeth, Mémoires d'une portraitiste: 1755-1842, Paris 1989.

**Leonardi 2005.** Monica Leonardi, Der Vesuv und die Phlegräischen Felder. Feuer, Wasser, Schwefel und Gestein, in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 255-266.

**Leibnitz 1954.** G. W. Leibnitz, Monadologie, neu übersetzt und erläutert von Hermann Glockner, Stuttgart 1954.

**Lepik-Kopaczyńska 1958.** Wilhelmina Lepik-Kopaczyńska, Colores floridi und colores austeri in der antiken Malerei, in: Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts 73 (1958), S. 79-99.

**Lersch 1981.** Thomas Lersch, Farbenlehre (1974), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, 1981, Sp. 157-274.

**Lessing 1766 (1886).** Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon, oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Lessing, Gotthold Ephraim, Gesammelte Werke, 3 Bde., hier Bd. 2, S. 523-657, Stuttgart 1886.

**Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet 1769 (1886).** Gotthold Ephraim Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet, in: Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke, 3 Bde., hier 3. Bd., Stuttgart 1886 (Original 1769), S. 388-433.

**Leuschner 1988.** Ulrike Leuschner, Maler Müller und der Sturm und Drang in Mannheim, in: Perels 1988, S. 203-211.

**Lichtenstein 1989.** Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989.

**Locke 1693.** John Locke, *Some thoughts concerning education*, London 1693.

**Loeschcke 1965.** Walter Loeschcke, *Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer Motivgeschichtlichen Untersuchung*, in: *Festschrift für Peter Metz*, hrsg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteuffel, Berlin 1965, S. 46-73.

**Lohmeyer 1911.** Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, fürststädtlich fuldischer Ingenieur, Hofarchitekt und Bauinspektor, fürstlich nassau-usingen'scher Baudirektor, herzoglich sachsen-gothaischer Rat und Baudirektor, fürstlich-nassau-saarbrücken'scher Generalbaudirektor, wirklicher Kammerrat und Forstkammerpräsident pp. 1694-1787 (= *Mitteilungen des historischen Vereins für die Saargegend* Heft XI), Saarbrücken 1911.

**Lohmeyer, Pitz 1911.** Karl Lohmeyer, *Der Saarbrücker Maler Kaspar Pitz*, in: *Saarbrücker Zeitung*, Nr. 190 vom 18. Juli 1911.

**Lohmeyer 1912.** Karl Lohmeyer, *Die Kunst in Saarbrücken*, in: *Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz* 6(1912), S. 5-67.

**Lohmeyer 1938.** Karl Lohmeyer, *Südwestdeutsche Gärten des Barock und der Romantik. Mit ihren in- und ausländischen Vorbildern* (= *Saarbrücker Abhandlungen zur südwestdeutschen Kunst und Kultur*, hrsg. von Karl Lohmeyer, Bd. 1), Saarbrücken 1938 (2. Auflage 1975).

**Lohmeyer 1953.** Karl Lohmeyer, *Johann Friedrich Dryander als Hofmaler*, in: *Die Schule* 6(1953), Nr. 3, S. 85-91.

**Lohmeyer 1954.** Karl Lohmeyer, *Johann Friedrich Dryander als bürgerlicher Maler*, in: *Die Schule* 7(1954), Nr. 11, S. 309-316.

**Lohmeyer, Dryander 1954.** Karl Lohmeyer, *Johann Friedrich Dryander als Maler der Revolution*, in: *Die Schule* 7(1954), Nr. 3, S. 65-71.

**Lohmeyer 1958.** Karl Lohmeyer, *Ein Westwall der Kunst im 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend* 8(1958), S. 16-39.

**Lorenzetti 1953.** Constanza Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Florenz 1953.

**Lorion 1928.** André Lorion, *La princesse de Nassau-Saarebruck*, in: *Bulletin de la Société des Amis des Pays de la Sarre* 1928, Nancy 1928, S. 205-224.

**Lowengard 2006.** Sarah Lowengard, *The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe*, Diss., in: <http://www.gutenberg-e.org/lowengrad> (Stand 2. Mai 2013).

**Luck 1984.** Georg Luck, *Carl Ludwig Fernow*, Bern, Stuttgart 1984.

**Macco 1927.** Hermann Friedrich Macco, *Der Chemiker Johann Caspar Staudt und seine Beziehungen zu Goethe*, in: *Der deutsche Herold* 58(1927), S. 6f.

**Macmillan 1986.** Duncan Macmillan, *Painting in Scotland. The golden Age*, Oxford 1986.

**Maierhofer 1997.** Waltraud Maierhofer, Angelika Kauffmann, Reinbek bei Hamburg 1997.

**Maierhofer 2001.** Angelika Kauffmann, »Mir träumte vor ein paar Nächten, ich hätte Briefe von Ihnen empfangen«. Gesammelte Briefe in den Originalsprachen, hrsg. und kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Waltraud Maierhofer, Lengwil am Bodensee 2001.

**Maillet 2004.** Arnaud Maillet, *The Claude glass: use and meaning of the black mirror in western art*, New York 2004.

**Maisak 1988.** Petra Maisak, Aspekte der Kunst im Sturm und Drang, in: Perels 1988, S. 223-252.

**Maisak 1998.** Petra Maisak, »Glückliche Psyche traure nicht mehr«. Angelika Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis, in: AK Kauffmann 1998, S. 79-90.

**Mannlich 1966.** Johann Christian von Mannlich, *Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich 1741-1822*, bearbeitet von Friedrich Matthesius, Stuttgart 1966.

**Manzo 2003.** Elena Manzo, *Il Reale Palazzo di Portici tra Napoli e Madrid*, in: Napoli-Spagna, hrsg. von Gambardella, Neapel 2003, S. 181-189.

**Marzik 1986.** Iris Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom* (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. von Wolfram Prinz, Bd. 13), Diss., Bonn 1986.

**Mason 1969.** Eudo C. Mason, Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts, in: *Geschichte, Deutung und Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidts*, hrsg. von Maria Bindschedler und Paul Zinsli, Bern 1969, S. 91-108.

**Mathern 1974.** Willy Mathern, *Maler Müller. Der Bad Kreuznacher Maler und Dichter*, Bad Kreuznach 1974.

**Mathis 1993.** Françoise J. Mathis, *Frank Auerbachs Oeuvre. Untersuchungen zur Farbgestaltung im kontextuellen Umfeld*, Diss., Frankfurt 1993.

**Matile 1973.** Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge's. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre* (= Berner Schriften zur Kunst, hrsg. von Hans R. Hahnloser, Bd. XIII), Diss., Bern 1973.

**Matsche von Wicht 1979.** Betka Matsche von Wicht, *Das Grabmal im Landschaftsgarten*, in: *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulchralkultur 1750-1850* (= Kasseler Studien zur Sepulchralkultur, hrsg. von Hans-Kurt Boehlke, Bd. 1), Mainz 1979, S. 45-56.

**Mayer 1917.** August L. Mayer, *Moderne Meisterkopien*, in: *Kunst und Künstler*, Bd. 15, Berlin 1917, S. 517-529.

**Mayr 1914.** Julius Mayr, Wilhelm Leibl. *Sein Leben und sein Schaffen*, 2. Aufl., Berlin 1914.

**Macmillan 1986.** Duncan Macmillan, *Painting in Scotland. The Golden Age*, Oxford 1986.

**Mehr Licht 1999.** Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling im Auftrag des Dezernats Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main, München 1999.

**Meixner 1984.** Horst Meixner, „Ein Wald von Statuen“. Zur Wirkungsgeschichte des Mannheimer Antikensaals, in: *Antikensaal Mannheim* 1984, S. 48-62.

**Melcher 1999.** Ralph Melcher, Phidias und Homer als Vorbilder für klassizistische Bildhauer, in: *AK Homer in der Kunst* 1999, S. 268-276.

**Melucco Vaccara 1989.** Alessandra Melucco Vaccara, *Archeologia e restauro*, Milano 1989.

**Mengs 1762.** Anton Raphael Mengs, Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Johann Winckelmann gewidmet, hrsg. von Johann Caspar Füeßli, Zürich 1762 (Nachdruck Eschborn 1992).

**Mengs 1783.** *Opere di A. R. Mengs*, hrsg. von G. N. de Azara-Fea, 2 Bde., Venedig 1783.

**Mengs 1786.** Des Ritters Anton Raphael Mengs ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien [...] hinterlassne Werke, nach den Originalhandschriften übersetzt und mit ungedruckten Aufsätzen und Anmerkungen vermehrt hrsg. von C. F. Prange, 3 Bde., Halle 1786.

**Mengs 1843/1844.** Anton Raphael Mengs sämtliche hinterlassene Schriften, hrsg. von G. Schilling, 2 Bde., Bonn 1843, 1844.

**Merck 1911.** Johann Heinrich Mercks Briefe an die Herzogin-Mutter Anna Amalia und an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar, hrsg. von Hans Gerhard Gräf, Leipzig 1911.

**Messerer 1972.** Wilhelm Messerer, Die „Modi“ im Werk von Poussin, in: *Festschrift Luitpold Dussler*. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. von Marcell Restle u. a., Regensburg 1972, S. 335-356.

**Meyer 1810 (1971).** Johann Heinrich Meyer, Hypothetische Geschichte des Kolorits besonders der griechischen Maler vorzüglich nach dem Berichte des Plinius, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, erster Teil (= Johann Wolfgang von Goethe, dtv-Gesamtausgabe, Bd. 41), München 1971, S. 46-68.

**MGG 1988.** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher, 21 Bde., Stuttgart 1988.

**Miersch 2000.** Martin Miersch, Kurfürstliche Selbstdarstellung und kurfürstliche Propaganda - Porträts des Kölner Kurfürsten Clemens August, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hrsg. von Frank Günter Zehnder (= *Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche*, hrsg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfer), Bd. 6, Köln 2000, S. 307-334.

**Mikliss de Dolega 2000.** Peter Mikliss de Dolega, Beobachtungen zur Türkenmode unter Clemens August, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hrsg. von Frank Günter

Zehnder (= Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche, hrsg. von Frank Günter Zehnder und Werner Schäfer), Bd. 6, Köln 2000, S. 369-386.

**Mildenberger 1984.** Hermann Mildenberger, Der Maler Johann Baptist Seele (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. von Ulrich Hausmann und Klaus Schwager, Bd. 5), Tübingen 1984.

**Mildenberger 1991.** Hermann Mildenberger, Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert, in: AK Künstlerleben in Rom 1991, S. 95-103.

**Mildenberger 2003.** Hermann Mildenberger, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor*. Ein Konkurrenzbild zu Jacques-Louis David von 1786 und die Folgen, in: Tischbein 2003, S. 19-51.

**Miller 1997.** Nobert Miller, Lehrreiche Nähe – Goethe und Hackert. „Die Regeln des großen Stils aus der schönen italienischen Natur“: Jakob Philipp Hackert und die Entstehung der Landschaft nach der Natur, in: Goethe und Hackert 1997, S. 10-46.

**Moderne Kunstchronik 1984.** Joseph Anton Koch, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, (Nachdruck) hrsg. und kommentiert von Hilmar Frank, Hanau 1984.

**Moritz 1981.** Karl Philipp Moritz, Werke, hrsg. von Horst Günther, Bd. 2, Frankfurt 1981.

**Müller 1998.** Adelheid Müller, Reisende der Grand Tour in den Sammlungen Roms – Winckelmann als Cicerone, in: Römische Antikensammlungen 1998, S. 155-163.

**Müller 2004.** Adelheid Müller, »Docendo discimus«... durch das Lehren lernen wir. Aloys Hirts Jahre als Cicerone in Rom, in: Hirt 2004, S. 15-68.

**Müller-Blattau 2001.** Wendelin Müller-Blattau, Zarte Liebe fesselt mich. Das Liederbuch der Fürstin Sophie Erdmuth von Nassau-Saarbrücken. Teiledition mit Nachdichtungen von Ludwig Harig (= Veröffentlichungen des Institutes für Landeskunde im Saarland, hrsg. von W. Haubrichs, H.-W. Herrmann und H. Quasten, Bd. 39), Saarbrücken 2001.

**Müller-Hofstede 1993.** Ulrike Müller-Hofstede, Achill, Apoll und Niobe – Das Sublime in Gavin Hamiltons Historienbildern. Eine Studie zur Ästhetik des Göttlichen und Heldenhaften, Diss., Münster/Hamburg 1993.

**Müller-Kaspar 1988.** Ulrike Müller-Kaspar, Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenrestauration im späten 18. Jahrhundert, Diss., Bonn 1988.

**Müller-Kaspar 1999.** Ulrike Müller-Kaspar, Cavaceppi zwischen Theorie und Praxis. Das Traktat »Dell'arte di ben restaurare le antiche sculture« - nichts als schöne Worte?, in: Von der Schönheit weissen Marmors 1999, S. 93-99.

**München 1959.** Johann Georg von Dillis, München 1959.

**Müntz 1760.** J. H. Müntz, Encaustic. Or, Comt Caylus's Method of Painting in the Manner of the Ancients To which is added a sure and easy Method of Fixing Crayons, London 1760.

**Musik in Saarbrücken 2000.** Musik in Saarbrücken, hrsg. von Nike Keisinger und Ricarda Wackers, Saarbrücken 2000.

**Napoli e luoghi celebri 1845.** Anonym, Napoli e luoghi celebri delle sue vicinanze, Bd. 2, Neapel 1845.

**Nardini 1985.** Bruno Nardini, Michelangelo. Leben und Werk, Stuttgart 1985.

**Naumer 2001.** Sabine Naumer, Lady Hamilton und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, in: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, hrsg. von Arnd Friedrich, Fritz Heinrich, Christiane Holm, Petersberg 2001, S. 135-143.

**Neapel 2009.** Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte, hrsg. von Salvatore Pisani und Katharina Siebenmorgen, Berlin 2009.

**De Nauze 1753 (1769).** M. de Nauze, Abhandlungen von der Art, mit der Plinius von der Malerey gehandelt hat (vorgelesen am 20. März 1753), in: Anne Claude Philippe Comte de Caylus, Abhandlungen zur Geschichte der Kunst, übersetzt von J. G. Meusel, Vorrede von Klotz, 2 Bde., Altenburg 1768, 1769, hier Bd. 2, S. 74-152.

**Noack 1903.** Friedrich Noack, Aus Goethes römischem Kreise: Thomas Jenkins, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Ludwig Geiger, Bd. 24, Frankfurt a. M. 1903, S. 153-166.

**Noack 1904.** Friedrich Noack, Aus Goethes römischem Kreise, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Ludwig Geiger, Bd. 25, Frankfurt a. M. 1904, S. 185-207.

**Noack 1905.** Friedrich Noack, Aus Goethes römischem Kreise, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Ludwig Geiger, Bd. 26, Frankfurt a. M. 1905, S. 172-183.

**Noack 1919.** Friedrich Noack, Lord Bristol, der absonderliche Kunstfreund, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, hrsg. von Georg Biermann, Berlin 11(1919).

**Noack 1922.** Friedrich Noack, Modell und Akt in Rom, in: Cicerone 14 (1921)1922.

**Nordhoff/Reimer 1994.** Claudia Nordhoff; Hans Reimer, Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke (= Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), 2 Bde., Berlin 1994.

**Norson 1883.** Norbert Norson, Leben und Lieben in Rom. 1810. 1811, hrsg. von Alfred Meißner, Zürich 1883.

**North 1992.** Michael North, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1992.

**Northcote 1818.** J. Northcote, The Life of Sir Joshua Reynolds, 2 Bde., London 1818.

**Oechslin 1982.** Werner Oechslin (Hrsg.), Die Vase, Kunstgewerbemuseum Zürich, Zürich 1982.

**Odier 1993.** Amélie Odier, Mon Voyage en Italie 1811-1812, hrsg. und bearbeitet von Daniela Vaj, Genève 1993.

**Osterkamp 1996.** Ernst Osterkamp, Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns, in: Ars naturam adiuvans 1996, S. 572-582.

**Oswald 1988.** Stefan Oswald, Deutsche Künstler in Rom: Künstlerrepublik und christlicher Kunstverein, in: Rom – Paris – London 1988, S. 260-273.

**Ottweiler Porzellan 2000.** Christof Trepesch (Hrsg.), Ottweiler Porzellan. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Alten Sammlung des Saarland Museums im Historischen Witwenpalais Ottweiler, Worms 2000.

**Ovid 1997.** Ovid, Metamorphosen, übersetzt von Erich Rösch, mit einer Einführung von Niklas Holzberg, München 1997.

**Parkhurst 1961.** Charles Parkhurst, Aguilonius' Optics and Rubens' Colour, in: Nederlands Kunst-Historisch-Jaarboek, XII, 1961, S. 35-49.

**Parkhurst 1971.** Charles Parkhurst, A Color Theory from Prague: Anselm de Boodt 1609, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin, 29, Nr. 1, 1971, S. 3-10.

**Parkhurst 1972.** Charles Parkhurst, Red-Yellow-Blue. A Color Triad in Seventeenth-century Painting, in: The Baltimore Museum of Art Annual 4, 1972, S. 33-39 und S. 108-110.

**Parlasca 1991.** Klaus Parlasca, Antikenbegeisterung, in: AK Künstlerleben in Rom 1991, S. 33-43.

**Parslow 1995.** Christopher Charles Parslow, Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Exavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae, Cambridge 1995.

**Patz 1986.** Kristine Patz, Zum Begriff ‚Der Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 49, Heft 3, 1986, S. 269-287.

**Paul 1999.** Minoti Paul, Der Ludwigsberg, in: Trepesch, Gartenkunst 1999, S. 116-128.

**Paul 2002.** Minoti Paul, Die Gartenanlagen am Ludwigsberg in Saarbrücken anhand der bildlichen und schriftlichen Quellen, Magisterarbeit, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2002 (unpubliziert).

**Paul 2005.** Minoti Paul, Der Garten von Schloss Jägersberg und sein Umfeld, in: Neunkircher Stadtbuch, hrsg. von Rainer Knauf und Christof Trepesch, Neunkirchen 2005, S. 457-470.

**Paul 2009.** Minoti Paul, Der Ludwigsberg: fürstliche Gartenkunst in Saarbrücken (1769-1793) (= Echolot, Bd. 8), Diss. Saarbrücken, Saarbrücken 2009.

**Pée 1971.** Herbert Pée, Johann Heinrich Schönfeld, die Gemälde, Berlin 1971.

**Pelker 1999.** Bärbel Pelker, ... es läßt sich eine schöne Musick machen ... Mannheimer Hofmusik im Zeitalter Carl Theodors, in: Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1.1., S. 293-303.



**Peres 1986.** Constanze Peres, *Cognitio Senitiva*. Zum Verhältnis von Empfindung und Reflexion in A. G. Baumgartens Begründung der Ästhetiktheorie, in *Empfindung und Reflexion* 1986, S. 5. 48.

**Peters 1991.** Ursula Peters, Das Ideal der Gemeinschaft, in: *AK Künstlerleben in Rom* 1991, S. 157-187.

**Pevsner 1940 (1986).** Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, übersetzte Neuauflage der Erstausgabe von 1940, München 1986.

**Pfeifer 1999.** Ingo Pfeifer, Cavaceppi und seine Beziehungen nach Anhalt-Dessau, in: *Von der Schönheit wissen Marmors* 1999, S. 73-77.

**Pfotenhauer 1996.** Helmut Pfotenhauer, Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie, in: *Ars naturam adiuvans* 1996, S. 583-597.

**Philippi 1966.** Elfriede Philippi, Der Saarbrücker – Zweibrücker Hofmaler J. Caspar Pitz (geb. 1756 in Saarbrücken, gest. 1795 in Paris), Magisterarbeit, Typoskript, Saarbrücken 1966.

**Picon 1983.** Carlos A. Picon, Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections, Ausstellungskatalog, London 1983.

**Pierce 1965.** Roland Pierce, Thomas Jenkins in Rome, in: *The Antiquaries Journal*, Bd. 45, 1965, S. 200-209.

**Pisani 2009.** Salvatore Pisani, Die Siti reali der Bourbonen, in: *Neapel* 2009, S. 156-167.

**Piva 2000.** Chiara Piva, La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'accademia, in: *Ricerche di storia dell'arte*, Bd. 70(2000), S. 5-20.

**Plehn 1911.** Anna L. Plehn, *Farbensymmetrie und Farbenwechsel*. Prinzipien der deutschen und italienischen Farbenverteilung, Straßburg 1911.

**Naturalis Historiae, Liber 35.** C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis historiae* (Naturkunde), Buch 35, Farben, Malerei, Plastik, Lateinisch-Deutsch, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler (= Sammlung Tusculum, hrsg. von Karl Bayer, Manfred Fuhrmann, Rainer Nickel), 2. Aufl., Düsseldorf, Zürich 1997 (1978).

**Pochat 1986.** Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

**Pöllnitz 1735.** Carl Ludwig von Pöllnitz, *Nachrichten Des Baron Carl Ludwig Pöllnitz*. Enthaltend Was derselbe Auf seinen Reisen Besonderes angemercket, Nicht weniger die Eigenschafften derjenigen Personen, Woraus die Vornehmste Höfe in Europa bestehen. Aus der Französischen neu= verbessert= und um ein ansehnliches vermehrten zweyten Edition ins Teutsche übersetzt, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1735.

**Prange 1782.** Christian Friedrich Prange, *Farbenlexicon*, Halle 1782.

**Prater 1992.** Andreas Prater, *Licht und Farbe bei Caravaggio*. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992.

**Preime 1942.** Eberhard Preime, Die Handzeichnungen von Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Kassel o. J. [1942].

**Prisco 2009.** Gabriella Prisco, Filologia die materiali e trasmissione al futuro, indagini schedatura sui dipinti murali del museo archeologica nazionale di Napoli, Rom 2009.

**Prückner 1981.** Helmut Prückner, Das Römerzimmer des Schlosses Erbach im Odenwald, in: Antikensammlungen 1981, S. 237-255.

**Purbs-Hensel 1975.** Barbara Purbs-Hensel, Verschwundene Renaissance-Schlösser in Nassau-Saarbrücken (= Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde des Saarlandes, hrsg. von M. Born u. M. Klewitz, Bd. 24), Saarbrücken 1975.

**Quintilian 1988.** Marcus Fabius Quintilian, Institutionis oratoriae, libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1988.

**Raphael 1983.** Kat.: L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca di Bologna, Bologna 1983.

**Rasch 2007.** Hanna Rasch, Joachim Murat als König von Neapel (1808-1815), Studienarbeit, Norderstedt 2007.

**Raulet 2001.** Gérard Raulet, Ideal, in: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB), Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 86- 118.

**Rave 1957.** Ortwin Rave, Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint, Stuttgart 1957.

**Recke 1815.** Elisa von der Recke, Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806, hrsg. von Carl August Böttiger, 3 Bde., Berlin 1815.

**Rees 1957.** Franz Michael Rees, Geschichte der Kokereitechnik, Essen 1957.

**Rehfues 1808.** P. J. Rehfues, Gemälde von Neapel und seinen Umgebungen, 3 Bde., Zürich 1808.

**Rehfues 1809.** P. J. Rehfues, Briefe aus Italien während der Jahre 1801, 1802, 1803, 1804, 1805 mit mancherlei Beilagen, 4 Bde., Zürich 1809.

**Rehfus-Dechêne 1982.** Birgit Rehfus-Dechêne, Farbengebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800, Diss. (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 55), München 1982.

**Rehm 1952-1957.** Walter Rehm, Johann Joachim Winckelmann, Briefe, 4 Bde., Berlin 1952-1957.

**Rheinische Musen 1795.** Rheinische Musen, Zeitung für Theater und andere schöne Künste, 3(1795), Kunstanhang, 8. Stück.

**Reimann 2003.** Britta Reimann, Farbe und Charakter. Das Porträt im Expressionismus am Beispiel des Werks von Karl Schmidt-Rottluffs bis 1923, Diss., Saarbrücken 2003.

**Reineck 1986.** Michael Reineck, Zwischen Vorbildtreue und Serienfertigung – Beobachtungen an den Korkmodellen Antonio Chichis, in: Peter Gercke (Hrsg.), Antike Bauten in Modell und Zeichnung um 1800. Vollständiger Katalog der Korkmodelle und der Sonderausstellung 1986 (Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Nr. 14), Kassel 1986, S. 20-24.

**Riem 1787.** Andreas Riem, Über die Malerei der Alten. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst, veranlasst von B. Rode, Berlin 1787.

**Riem 1999.** Andreas Riem, Ein Europäer aus der Pfalz (= Schriften der Siebenpfeifferstiftung, Bd. 6), Stuttgart 1999.

**Ries 1997.** Klaus Ries, Obrigkeit und Untertanen. Stadt- und Landprotest in Nassau-Saarbrücken im Zeitalter des Reformabsolutismus, Diss., Saarbrücken 1997.

**Roethlisberger 1968.** Marcel Roethlisberger, Claude Lorrain. The Drawings, Berkeley, Los Angeles 1968.

**Roethlisberger 1975.** Marcel Roethlisberger, L'opera completa di Claude Lorrain, Milano 1975.

**Rohlf von Wittich 1955.** Anna Rohlf von Wittich, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18, 1955, S. 109ff.

**Römische Antikensammlungen 1998.** Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“, hrsg. von Max Kunze, Mainz 1998.

**Rom – Paris – London 1988.** Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedemann (= Germanistische Symposien. Berichtsbände, hrsg. von Albrecht Schöne, Bd. VIII), Stuttgart 1988.

**Rosenblum 1989.** Robert Rosenblum, Der Hund in der Kunst. Vom Rokoko zur Postmoderne, Wien 1989.

**Rosenthal 1996.** Angela Rosenthal, Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert, Berlin 1996.

**Rossi Pinelli 1986.** Orietta Rossi Pinelli, Chirugia della memoria: scultura antica e restauri storici, in: Memoria del'antico nell'arte italiana, hrsg. von Salvatore Settis, Bd. 3, Turin 1986, S. 181-250.

**Roettgen 1999, 2003.** Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs. 1728-1779, Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk (1999), Bd. 2: Leben und Wirken (2003), München 1999, 2003.

**Rügler 1999.** Axel Rügler, Homers Ilias als Bildthema des Sturm und Drang, in: AK Homer in der Kunst 1999, S. 55-60.

**Rudnick 1968.** Heinrich Rudnick, Über den Waisenschreiber in Ottweiler und sein Amt, in: Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken 1718-1768. Gedenkschrift zu seinem 250. Geburtstag und 200. Todestag, hrsg. von Hans-Walter Herrmann und Hanns Klein (= Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, 16 (1968), S. 153-158.

**Ruppersberg 1908-14.** Albert Ruppersberg, Geschichte der ehemaligen Grafschaft Saarbrücken. Nach Friedrich und Adolf Köllner neu bearbeitet und erweitert, 4 Bde., 2. Auflage, Saarbrücken 1908-14.

**Saarbrücken, Komm und schau 1995.** Komm und schau, was alte Bilder erzählen. Ein Katalog zur Alten Sammlung für junge Leute ab acht, hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, Saarbrücken 1995.

**Sachs 1971.** Hannelore Sachs, Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1971.

**Sack 2005.** Friederike Sack, Italien und die Tradition der Ideallandschaft. «Der höchste anschauende Begriff von Natur und Kunst», in: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 83-96.

**Sander 1999.** Michael Sander, Ein Fest im Schloßgarten, in: Trepesch, Gartenkunst 1999, S. 65-69.

**Sattel Bernardini/Schlegel 1986.** Ingrid Sattel Bernardini; Wolfgang Schlegel, Friedrich Müller 1749-1825. Der Maler, Landau 1986.

**Sauder 1980.** Gerhard Sauder, Der empfindsame Kreis in Darmstadt, in: AK Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko 1980, Bd. 1, S. 167-175.

**Schalles 2003.** Christiane Schalles, Die ‚Vestalin‘ als ideale Frauengestalt. Priesterinnen der Göttin Vesta in der bildenden Kunst von der Renaissance bis zum Klassizismus, Diss., 2 Bde., Göttingen 2003.

**Scharwath 1994.** Günter Scharwath, Vom Rokoko zum Bürgertum. Der Hofmaler Johann Friedrich Dryander und seine Familie (= Geschichte und Landschaft), in: Saarland Woche vom 1.1.-7.1.1994 (Beilage der Saarbrücker Zeitung) (Wiederabdruck in: Scharwath 1999, S. 174-178).

**Scharwath 1995.** Günter Scharwath, Miniaturen zur saarländischen Geschichte, in: Becker Turm März/April 1995, S. 108-109 (Wiederabdruck in: Scharwath 1999, S. 163-167).

**Scharwath 1999.** Günter Scharwath, Miniaturen zur Kunst- und Kulturgeschichte der Saarregion. Anlässlich seines 65. Geburtstages, hrsg. von Christof Trepesch, Saarbrücken 1999.

**Scharwath, Heimatmuseum 1999.** Günter Scharwath, Das Heimatmuseum der Stadt Saarbrücken 1924-1937 (= thema: Monographien zur Kunst und Kulturgeschichte der Saarregion Nr. 7), Walsheim 1999.

**Scharwath 2000.** Günter Scharwath, Verwalter – Arbeiter – Kunsthandwerker. Zur Personenstruktur der Porzellanmanufaktur Ottweiler, in: Ottweiler Porzellan 2000, S. 49-61.

**Scheibler 1974.** Ingeborg Scheibler, Die «Vier Farben» der griechischen Malerei, in: Antike Kunst 17, 1974, S. 92-102.

**Scheibler 1978.** Ingeborg Scheibler, Zum Koloritstil der griechischen Malerei, in: Pantheon, XXXVI, Heft IV, Dezember 1978, S. 299-307.

**Scheibler 1978 (1997).** Ingeborg Scheibler, Zur Kunstgeschichte des Plinius, in: Naturalis Historiae, Liber 35, S. 369-384.

**Schefold 1963.** K. Schefold, The choice of colour in Ancient Art', in: Palette, XIII, 2, 1963.

**Scherer 2004.** Annette Scherer, Die Kopfbedeckung des Künstlers. Kleidungsutensil und Topos, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2004, S. 17-36.

**Schiebel 1999.** Wolfgang Schiebel, Die Hofbibliothek Carl Theodors und ihr Umfeld, in: Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1.1, S. 325-336.

**Schiering 1980.** Wolfgang Schiering, Der Mannheimer Antikensaal (1769-1803), in: Glyptothek München 1980, S. 322-326.

**Schiering 1981.** Wolfgang Schiering, Der Mannheimer Antikensaal, in: Antikensammlungen 1981, S. 257-272.

**Schiering 1999.** Wolfgang Schiering, Der Antikensaal oder Saal der Statuen. Eine Erweiterung der Zeichnungsakademie Carl Theodors in Quadrat F 6.1, in: Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1.1, S. 267-269.

**Schilly 1972.** Ernst Schilly, Die Tätigkeit der Kaiserlichen Schuldentilgungskommission und der Manutenezkommission des Markgrafen Karl Friedrich von Baden-Durlach in der nassau-saarbrückischen Schuldensache 1770, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend, 20(1972), S. 84-120.

**Schlegel Vorlesungen 1798-1803 (1989).** August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über Ästhetik I [1798-1803], hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989.

**Schlegel 1799 (1973).** August Wilhelm Schlegel, Ueber Zeichnungen zu Gedichten und Johan Flaxman's Umriss, in: Athenaeum, hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 2. Bd., 2. Stück, Berlin 1799 (Nachdruck Darmstadt 1973), S. 193-246.

**Schlegel 1801 (1963).** August Wilhelm Schlegel, Die Kunstlehre (= August Wilhelm Schlegel, Kritische Schriften und Briefe, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 2), Stuttgart 1963.

**Schlegel, Epos 1801 (1963).** August Wilhelm Schlegel, Epos, in: Schlegel 1801 (1963), S. 306-317.

**Schlegel 1828.** August Wilhelm Schlegel, Kritische Schriften, Bd. 2, Berlin 1828.

**Schlegel 1986.** Wolfgang Schlegel, Kronprinz Ludwigs Gründung der Glyptothek und die Rolle Maler Müllers als sein Kunstagent, in: Pfälzer Heimat, Nr. 3/1986, S. 101-111.

**Schlobach 1996.** Jochen Schlobach, Maître à penser ou courtisan: de l'évolution fonctionnelle de l'épître dédicatoire. L'«Épître dédicatoire du *Père de famille* à la princesse de Nassau-Saarebruck» de Diderot, in: Sur la plume des vents. Mélanges de littérature épistolaire offerts à Bernard Bray, Paris 1996, S. 189-209.

**Schlosser 1908 (1978).** Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908 (2. Aufl. Braunschweig 1978).

**Schlosser 1924.** Julius von Schlosser, Die Kunstliteratur, Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924.

**Schmarsow (1905) 1998.** August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter (1905), mit einem Nachwort zur Neuauflage von Eleftherios Ikonomou, Berlin 1998.

**Schmidt 1886.** Erich Schmidt (Hrsg.), Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 2), Weimar 1886.

**Schmidt 1956.** Peter Schmidt, Goethes Farbensymbolik. Untersuchung zur Verwendung und Bedeutung der Farben in den Dichtungen und Schriften Goethes, Berlin 1956.

**Schmidt 1986.** Werner Schmidt, Kunstsammeln im augusteischen Dresden, in: Barock in Dresden 1986, S. 191-201.

**Schmidt 2004.** Helga Schmidt. „Vor uns lag das stolze Rom ...“ Arnold Herrmann Ludwig Heeren als Reisender in Rom 1786, in: Nova de veteribus. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt, hrsg. von Andreas Bihrer und Elisabeth Stein, München, Leipzig 2004, S. 1062-1086.

**Schmidt 2005.** Helga Schmidt, „Das Andenken an meine Vaterstadt“ Anklänge an die Heimat im Reisetagebuch des Bremer Pastorensohns Arnold Hermann Ludwig Heeren, in: Bremisches Jahrbuch, 84(2005), S. 97-130.

**Schmidt-Linsenhoff 1989.** Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.), Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830 (= Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 44), Marburg 1989.

**Schmitt 1974.** Hans Klaus Schmitt, Der Pastellmaler Nikolaus Lauer und seine Malerschule, St. Wendel 1974.

**Schnapper 1981.** Antoine Schnapper, J.-L. David und seine Zeit, (Franz. Ausgabe, Fribourg 1980), Würzburg 1981.

**Schneider 1989.** Hans Schneider, Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique, 2 Bde., Tutzing 1989.

**Schneider 1999.** Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999.

**Schneider 2000.** Reinhard Schneider, Die Gebäude der Porzellan-Manufaktur und die fürstlich-barocke Bautätigkeit in Ottweiler, in: Ottweiler Porzellan 2000, S. 15-30.

**Schneider 2005.** Reinhart Schneider, Ein saarländisches Sanssouci. Das untergegangene Neue Schloss in Neunkirchen, in: Neunkircher Stadtbuch, hrsg. von Rainer Knauf und Christof Trepesch, Neunkirchen 2005, S. 425-455.

**Schoch 1975.** Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 18. Jahrhundert, Diss., München 1975.

**Schoch 1991.** Rainer Schoch, Rom 1797 – Fluchtpunkt der Freiheit, in: AK Künstlerleben in Rom 1991, S. 17-23.

**Schöne 1954 (1983).** Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei. Hans Jantzen zum siebzigsten Geburtstag, 24. April 1951, Berlin 1954 (6. Aufl. 1983).

**Schönwälder 1993.** Jürgen Schönwälder, Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800, Diss., München 1993.

**Schubart 1971.** Robert H. Schubart, Beobachtungen zur Bautätigkeit des Fürsten Wilhelm Heinrich und seines Baumeisters Friedrich Joachim Stengel in Saarbrücken, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 19(1971), S. 394-440.

**Schuck 1992.** Ulrike Schuck, Claude Monet. Das Alterswerk. Von Licht zu Farbe. Von der Erscheinung zum Wesen, Diss., Konstanz 1992.

**Schudt 1959.** Ludwig Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 15), Wien/München 1959.

**Schülke 2005.** Yvonne Schülke, „Ein für das schöne Geschlecht sehr rühmlicher Zug ...“ – Betrachtungen zum dargestellten Moment von Angelika Kauffmanns Cornelia, die Mutter der Gracchen, in: Bilder sind nicht fiktiv, sondern anschaulich. Festschrift für Christa Schwinn, hrsg. von Ingeborg Besch, Hans-Caspar Graf von Bothmer, Yvonne Schülke und Christof Trepesch, Saarbrücken 2005, S. 135-148.

**Schülke/Trepesch 2005.** Yvonne Schülke; Christof Trepesch, Die flüchtige Liebe. Ein Meisterwerk der Porzellanmanufaktur Ottweiler. Mit einem Katalog der Neuentdeckungen seit 2000, Saarbrücken 2005.

**Schultz 1904.** W. Schultz, Das Farbempfindungssystem der Hellenen, Frankfurt a. M. 1904.

**Schütze 1999.** Jochen K. Schütze, Deutsche Maler in Italien um 1800, in: Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, hrsg. von Brigitte Buberl im Auftrag des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Heidelberg 1999, S. 99-107.

**Schwarz 1999.** Andreas Schwarz, Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren, Göttingen, Zürich 1999.

**Seck 1986.** Doris Seck, Der Erbprinz. Heinrich von Nassau-Saarbrücken und seine Zeit, Saarbrücken 1986.

**Seuffert 1881.** Bernhard Seuffert, Maler Müller, Berlin 1881.

**Sichel 1932.** Edith Sichel, Der Hofkünstler Johann Christian von Mannlich. Ein kunst- und kulturhistorisches Charakterbild aus dem 18. Jahrhundert, Diss., München 1932.

**Sickler/Reinhart 1810, 1811 (1984).** F. Sickler; Christian Reinhart (Hrsg.), Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst, 1. Jg., 2 Bde., Leipzig 1810, 1811 (Neudruck, Leipzig 1984).

**Siebenmorgen 2009.** Katharina Siebenmorgen, Ferdinand IV., das Korn und die Parthenopäische Republik 1799, in: Neapel 2009, S. 307-315.

**Siebigk 1880.** F. Siebigk, Rehberg's Antheil an den Erwerbungen des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau für die Wörlitzer Kunst-Sammlungen, in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 2, Heft 4, Dessau 1880, S. 283.

**Skalecki 2005.** Georg Skalecki, Das Renaissance-Schloss, in: Neunkircher Stadtbuch, hrsg. von Rainer Knauf und Christof Trepesch, Neunkirchen 2005, S. 415-423.

**Sophokles 1999.** Sophokles, Elektra, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Schadewaldt, Stuttgart 1999 (1964).

**Spickernagel 1989.** Ellen Spickernagel, Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in Historienbildern des 18. Jahrhunderts, in: Schmidt-Linsenhoff 1989, S. 308-324.

**Spickernagel, Freiheit 1989.** Ellen Spickernagel, »Poetische Freiheit« und »prosaische Beschränkung«. Zur geschlechtsspezifischen Form von Grabmal und Denkmal im Klassizismus, in: Kritische Berichte 17, H. 4, 1989, S. 60-76.

**Spieß 1992.** Angela Bernadette Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVIII, Archäologie, Bd. 39), Diss., Frankfurt a. M. 1992.

**Spina 2009.** Luigi Spina, Der Mythos der Sirene Parthenope, in: Neapel 2009, S. 23-27.

**Spinosa 1997.** Aurora Spinosa, L'Accademia di Belle Arti: riforma a declino, in: AK Civiltà dell'Ottocento, Bd. 2, Neapel 1997, S. 65-68.

**Spinosa 2004.** Aurora Spinosa, Jean-Baptiste Wicar direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, in: AK Wicar 2004, S. 29-33.

**Spohr 1861.** Louis Spohr, Selbstbiographie, 2 Bde., Cassel und Göttingen 1861.

**Sprengel 1988.** Peter Sprengel, Deutsche Geselligkeit in Rom als konstitutives Element des deutschen Rom-Erlebnisses – nicht nur bei Goethe, in: Rom – Paris – London 1988, S. 247-259.

**Springer 1991.** Peter Springer, Thorvaldsen zwischen Markt und Museum, in: AK Künstlerleben in Rom 1991, S. 211-221.

**Staehelin 1978.** Martin Staehelin, Giuseppe Tartini über seine künstlerische Entwicklung. Ein unbekanntes Zeugnis, in: Archiv für Musikwissenschaft, 35(1978), Heft 4, S. 251-274.

**Stark 2010.** Barbara Stark, Lehrreich, erbauend und unterhaltend. Ignaz Heinrich von Wessenbergs Gemäldesammlung. Ihre Struktur und Geschichte, in: AK Wessenberg 2010, S. 21-34.

**Steuben 1981.** Hans von Steuben, Das Museo Pio-Clementino, in: Antikensammlungen 1981, S. 149-165.

**Stolpe 1985.** Elmar Stolpe, Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David, Frankfurt a. M. 1985.



**Straub 1987.** Rolf E. Straub, Firnis, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), begonnen von Otto Schmidt, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 8, München 1987, Sp. 1400-1416.

**Strauss 1927 (1983).** Ernst Strauss, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei (ca. 1460-1510), an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayrischen Schule, Diss., München 1927. Wieder abgedruckt in: Strauss 1983, S. 255-314.

**Strauss 1983.** Ernst Strauss, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 47), 2. Aufl., Berlin 1983.

**Strauss, Helldunkel 1959 (1983).** Ernst Strauss, Zu den Anfängen des Helldunkels, in: Strauss 1983, S. 47-62 (zuerst erschienen in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, hrsg. von Hans Sedlmayr, Nr. 5, 1959, S. 1-19).

**Strauss 1977 (1983).** Ernst Strauss, Betrachtungen zur Primärfarbentrias und zum Farbpaar Grau-Braun (1977), in: Strauss 1983, S. 114-121.

**Strauss, koloristische Gestaltungsmittel 1977 (1983).** Ernst Strauss, Über zwei grundlegende koloristische Gestaltungsmittel der neueren Malerei, in: Strauss 1983, S. 113-121 (= Kurzreferat gehalten im III. Ästhetik-Colloquium in Köln am 17. April 1977).

**Strauss, Klee (1983).** Ernst Strauss, Zur Helldunkellehre Klees, in: Strauss 1983, S. 227-239.

**Strauss, Koloritforschung 1972 (1983).** Ernst Strauss, Zur Entwicklung der Koloritforschung, in: Strauss 1983, S. 333-341.

**Stengel 1996.** Friedrich Joachim Stengel 1694-1787. Zum 300. Geburtstag des fürstlich nassau-saarbrückischen Generalbaudirektors, Saarland Museum Studiogalerie, 25. September bis 6. November 1996, Saarbrücken 1996.

**Striehl 1992.** Georg Striehl, Christoph Heinrich Kniep – Zeichner an Goethes Seite. Zwischen Klassizismus, Realismus und Romantik, hrsg. von Manfred Boetzkes, Roemer-Museum, Hildesheim, Hildesheim 1992.

**Striehl 1997.** Georg Striehl, Das Tocco-Album. 60 Zeichnungen von Christoph Heinrich Kniep (1755-1825) (= Schneider-Henn, München, Auktion 13. Juni 1997), München 1997.

**Striehl 1998.** Georg Striehl, Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755-1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 128; = Veröffentlichungen des Landschaftsverbandes Hildesheim e.V., Schriftenleitung: Ignaz Jung-Lundberg, Bd. 10), Diss., Hildesheim 1998.

**Sulzer 1792-94 (1967).** Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln, 4 Bde., Leipzig 1792-94, 2. Aufl. (Reprografischer Nachdruck der 2. Vermehrten Auflage, Hildesheim 1967).

**Sutter 1968.** Monika Sutter, Die Kunsttheoretischen Begriffe des Malerphilosophen Anton Raphael Mengs. Versuch einer Begriffserläuterung im Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Situation Europas bis hin zu Kant, Diss., München 1968.

**Tarcov 1984.** Nathan Tarcov, Locke's education for liberty, Chicago 1984.

**Tausch 1999.** Harald Tausch, Carstens und Homer, in: AK Homer in der Kunst 1999, S. 260-267.

**Tausch 2000.** Harald Tausch, Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800 (= Studien zur Literatur, hrsg. von Wilfried Barner, Georg Braungart, Richard Brinckmann und Conrad Wiedemann, Bd. 156), Diss., Tübingen 2000.

**Teyssèdre (1957) 1965.** Bernard Teyssèdre, Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris (1957) 1965.

**Theater der Natur und Kunst 2000.** Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens (= Theatrum naturae et artis), hrsg. von Horst Bredekamp, Jochen Brüning, u. a., Berlin 2000.

**Thiele 1852-56.** Just Mathias Thiele, Thorvaldsen's Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers, übersetzt von Henrik Helms, 3 Bde., Leipzig 1852-56.

**Thieme 1959.** Giesela Thieme, Der Kunsthandel in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Diss., Köln 1959.

**Thölken 1999.** Gabriele M. Thölken, Hofmaler und Hofmalerinnen, in: Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1.1, S. 245-253.

**Tiegel-Hertfelder 1996.** Petra Tiegel-Hertfelder, >Historie war sein Fach<. Mythologie und Geschichte im Werk Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins d.Ä. (1722-1789) (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hrsg. von Ferdinand Werner, Bd. 49), Worms 1996.

**Tischbein 1956.** Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben, hrsg. von Kuno Mittelstädt, Berlin 1956.

**Tischbein 2003.** Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor und mahnt ihn, in den Kampf zu ziehen*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen Weimar, Berlin 2003.

**Trepesch 1995.** Christof Trepesch, Johann Friedrich Dryander (1756-1812). Studien und Vorzeichnungen, in: Saarheimat 39(1995), Heft 1-2, S. 7-9.

**Trepesch 1996.** Christof Trepesch, Der englische Landschaftsgarten am Ludwigsberg in Saarbrücken anhand unbekannter Pläne und Zeichnungen, in: Die Gartenkunst 8(1996), Heft 1, S. 11-28.

**Trepesch 1997.** Christof Trepesch, Fürst Ludwig zu Nassau-Saarbrücken als Großmeister der Saarbrücker Loge. Eine Dauerleihgabe in der Alten Sammlung, in: ZeitRisse 1(1997), H. 3, S. 10.

**Trepesch 1999.** Christof Trepesch, Anmerkungen zu bekannten und unbekannten Stadtansichten von Saarbrücken und St. Johann unter besonderer Berücksichtigung der Darstellungen von Johann Ludwig Lex (1766-1820), in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 47(1999), S. 158-169.

**Trepesch, Gartenkunst 1999.** Christof Trepesch (Hrsg.), Gartenkunst in Saarbrücken. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Alten Sammlung des Saarland Museums vom 20. Juni bis 29. August 1999, Worms 1999.

**Trepesch 2000.** Christof Trepesch, Das Bildnis der Luise Gräfin zu Lippe-Detmold von Johann Friedrich Dryander (1756-1812). Eine Neuerwerbung der Alten Sammlung, in: ZeitRisse 4(2000), Heft 4, S. 9-11.

**Trepesch 2004.** Christof Trepesch, Assimilierungstendenzen der Kunst in den beiden Saarstädten Saarbrücken und St. Johann im Zeitalter Napoleons, in: Elisabeth Dühr, Christl Lehnert-Leven (Hrsg.), Unter der Trikolore. Sous le drapeau tricolore. Trier in Frankreich – Napoleon in Trier 1794-1814, Trier 2004, Bd. 2, S. 825-841.

**Turnbull 1740 (1971).** Georg Turnbull, A treatise on Ancient Painting, 1740 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, hrsg. von Max Imdahl, Wolfgang Iser u. a., Bd. 11) München 1971.

**Tutsch 1995.** Claudia Tutsch, «Man muß mit ihnen wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn ...». Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron (= Schriften zur Winckelmann-Gesellschaft, hrsg. von Max Kunze, Bd. 13), Diss., Mainz 1995.

**Valerius Maximus 1829.** Valerius Maximus, Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten, übersetzt von Friedrich Hoffmann, Stuttgart 1829.

**Vaughan 2000.** Gerard Vaughan, Thomas Jenkins and his International Clientele, in: Boschung/Hesberg 2000, S. 20-30.

**Verschaffelt 1976.** Peter Anton von Verschaffelt, Zeichnungen im Reiss-Museum, Mannheim 1976.

**Vey/Kesting 1967.** Horst Vey und Annamaria Kesting, Niederländische Gemälde von 1550 bis 1800 (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. III), Köln 1967.

**Vigée-Lebrun 1869.** Elisabeth Vigée-Lebrun, Souvenirs, 2 Bde., Paris 1869.

**Vogel 1995.** Dietmar Vogel, Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802-1879). Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 239), Diss., Frankfurt a. M. 1995.

**Vogel von Vogelstein 1998.** Hermann A. Vogel von Vogelstein, Die Farbenlehre des Christian Leberecht Vogel im Kontext der kunsttheoretischen Diskussion des akademischen Klassizismus (= Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 20), Diss., Hamburg 1998.

**Volkman 1770/71.** Johann Jacob Volkman, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Oekonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insbesondere der Werke der Kunst nebst einer Beurtheilung derselben enthalten, 3 Bde., Leipzig 1770/71.

**Von der Schönheit wissen Marmors 1999.** Von der Schönheit wissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, hrsg. von Thomas Weiss, Ausstellungskatalog Wörlitz (= Wissenschaftlicher Bestandskatalog der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Bd. 2), Mainz 1999.

**Wagner 1987.** Cornelia Wagner, «Von der Erfindung des vorzüglichen Gemäldefirnisses aus Dammarharz». Zur Entwicklung eines eigenen Restauratorenstandes im frühen 19. Jahrhundert, in: Althöfer 1987, S. 302-304.

**Wagner 1997.** Christoph Wagner, Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLII/2 1997 (1998), S. 181-249.

**Wagner 1999.** Christoph Wagner, Farbe und Metapher, Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Diss., Saarbrücken 1993.

**Wagner 2001.** Christoph Wagner, Kolorit / farbig, in: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB), Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 305-332.

**Wall 1997.** Cynthia Wall, The English Auction: Narratives of Dismantlings, in: Eighteenth-Century Studies 31, 1997, S. 1-25.

**Walter 1898.** Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe (= Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, hrsg. vom Mannheimer Altertumsverein, Bd. 1), Leipzig 1898, S. 1-378.

**Warnke 1985.** Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

**Webb 1766.** Sir Daniel Webb, Untersuchungen des Schönen in der Mahlerey, und der Verdienste der alten und neuen Mahler, Zürich 1766.

**Weber 1987.** Wilhelm Weber, Schloss Karlsberg. Legende und Wirklichkeit. Die Wittelsbacher Schloßbauten im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, Homburg 1987.

**Wegner 1995.** Reinhard Wegner, Hackert in Rom, in: Der Traum vom irdischen Paradies. Die Landschaftskunst des Jakob Philipp Hackert, hrsg. von Rolf H. Seiler und Gerd-Helge Vogel, Fischerhude 1995, S. 78-119.

**Weidner 1998.** Thomas Weidner, Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert (= Denkmäler Deutscher Kunst, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft), Diss., Berlin 1998.

**Weigel 1983.** Sigrid Weigel, Die geopfert Heldenin und das Opfer der Heldenin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen, in: Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 138-152.

**Weinmann 1985.** Alexander Weinmann, Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., 3. Aufl., (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener-Musikverlages), Wien 1985.

**Weiß 1990.** Christoph Weiß, Kritik unter aller Kritik oder die kleine Execuzion. Friedrich Müllers Kotzebue-Polemik, in: Maler Müller in neuer Sicht. Studien zum Werk des Schriftstellers und Malers Friedrich Müller (1749-1825), hrsg. von Gerhard Sauder, Rolf Paulus und Christoph Weiß (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel, Bd. 24), St. Ingbert 1990, S. 211-224.

**Weissert 1999.** Caecilie Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.

**Wellbery 1984.** David Wellbery, Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason, Cambridge 1984.

**Werkverzeichnis West 1986.** Helmut von Erffa; Allen Staley, The Paintings of Benjamin West, New Haven und London 1986.

**Wescher 1976.** Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.

**Wheelock 1995.** Arthur K. Wheelock (Hrsg.), Vermeer das Gesamtwerk, Stuttgart 1995.

**Wheelock 2000.** Arthur K. Jr. Wheelock (Hrsg.), Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt, Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington; Dulwich Picture Gallery, London; Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Den Haag, New Haven und London 2000.

**Wie die Alten den Tod gebildet 1979.** Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750-1850 (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, hrsg. von Hans-Kurt Boehlke, Zentralinstitut für Sepulkralkultur, Bd. 1), Mainz 1979.

**Wiercinski 2003.** Thomas Wiercinski, Wilhelm Leibl. Studien zu seinem Frühwerk (= Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte, begr. und hrsg. von Günter Scharwath, Yvonne Schülke und Christof Trepesch, Bd. 1), Diss., Saarbrücken 2003.

**Wiercinski 2004.** Thomas Wiercinski, Der Pastellmaler Nikolaus Lauer 1753-1824, Werkverzeichnis, St. Wendel 2004.

**Wild 1987.** Reiner Wild, Die Vernunft der Väter, Stuttgart 1987.

**Wille 1857.** Mémoires et Journal de Jean-Georges Wille. Graveur du roi, hrsg. von Georg Duplessis, 2 Bde., Paris 1857.

**Wimmer 1989.** Clemens Alexander Wimmer, Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989.

**Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums 1942.** Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, mit einer Einführung von Wilhelm Waetzoldt, hrsg. von Reinhard Jaspert, Berlin 1942.

**Winckelmann, Versuch einer Allegorie 1962-1967.** Johann Joachim Winckelmann, Versuch einer Allegorie, in: Kunsttheoretische Schriften (Faksimile-Druck der ersten Auflage, Dresden 1764-1767, Rom 1767), Baden-Baden 1962-1967 (8 Bde.), hier Bd. 2.

**Winckelmann 1995.** Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst; Sendschreiben; Erläuterungen, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1995.

**Winckelmann, „Von der Restauration der Antiquen“ 1996.** „Von der Restauration der Antiquen“. Eine unvollendete Schrift Winckelmans, bearbeitet von Max Kunze, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze (= Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß, Bd. 1), Mainz 1996.

**Woermann 1902.** Karl Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden (kleine Ausgabe), Dresden 1902

**Wolf 2002.** Gerhard Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

**Wolf 2006.** Eva Wolf, Kopien und Reproduktionen von Werken Johann Friedrich Dryanders, in: AK Dryander 2006, S. 39-52.

**Wölfflin (1915) 1991.** Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915), Basel 1991.

**Wörner 1882.** Ernst Wörner, Von Darmstädter Künstlern und Darmstädter Kunst aus der Zeit des Rococo und des Zopfes, in: Adressbuch von Darmstadt und Bessungen 1882, Darmstadt 1882, S. 400-415.

**Wright 1989.** Christopher Wright, Poussin. Gemälde. Ein kritisches Werkverzeichnis, Landshut/Ergolding 1989.

**Wünsche 1980.** Raimund Wünsche, Ludwigs Skulpturenerwerbungen für die Glyptothek, in: Glyptothek München 1980, S. 23-83.

**Wünsche 1989.** Raimund Wünsche, Zu Programm und Ankaufsgeschichte der Glyptothek Ludwig I., in: Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, hrsg. von Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, Bd. 1, München 1989, S. 104-115.

**Zawadsky 1965.** Eberhard von Zawadsky, Helldunkel und Farbe bei Rubens, Diss., München 1965.

**Zeitler 1991.** Rudolf Zeitler, Kunstereignisse in Rom 1770-1830, in: AK Künstlerleben in Rom 1991, S. 25-31.

**Zimmermann 1871.** Georg Zimmermann, Johann Heinrich Merck, seine Umgebung, seine Zeit, Frankfurt a. M. 1871.

**Zubeck 1969.** Paul Zubeck, Vier neuentdeckte Zeichnungen Giuseppe Appianis, in: Pantheon 27(1969), S. 480-485.



Kat. Nr. 1 und 2  
[Foto: Ruef, München].





Kat. Nr. 3

[Foto: Firmenarchiv Merck, Darmstadt].





Kat. Nr. 5  
[Foto: Schlossmuseum, Darmstadt].



Kat. Nr. 7  
[Foto: Schlossmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 8  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 9  
[Foto: Schlossmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 10  
[Foto: Schlossmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 11  
[Foto: Nagel, Stuttgart].





Kat. Nr. 12  
[Foto: Kunstsammlungen Weimar, Weimar].

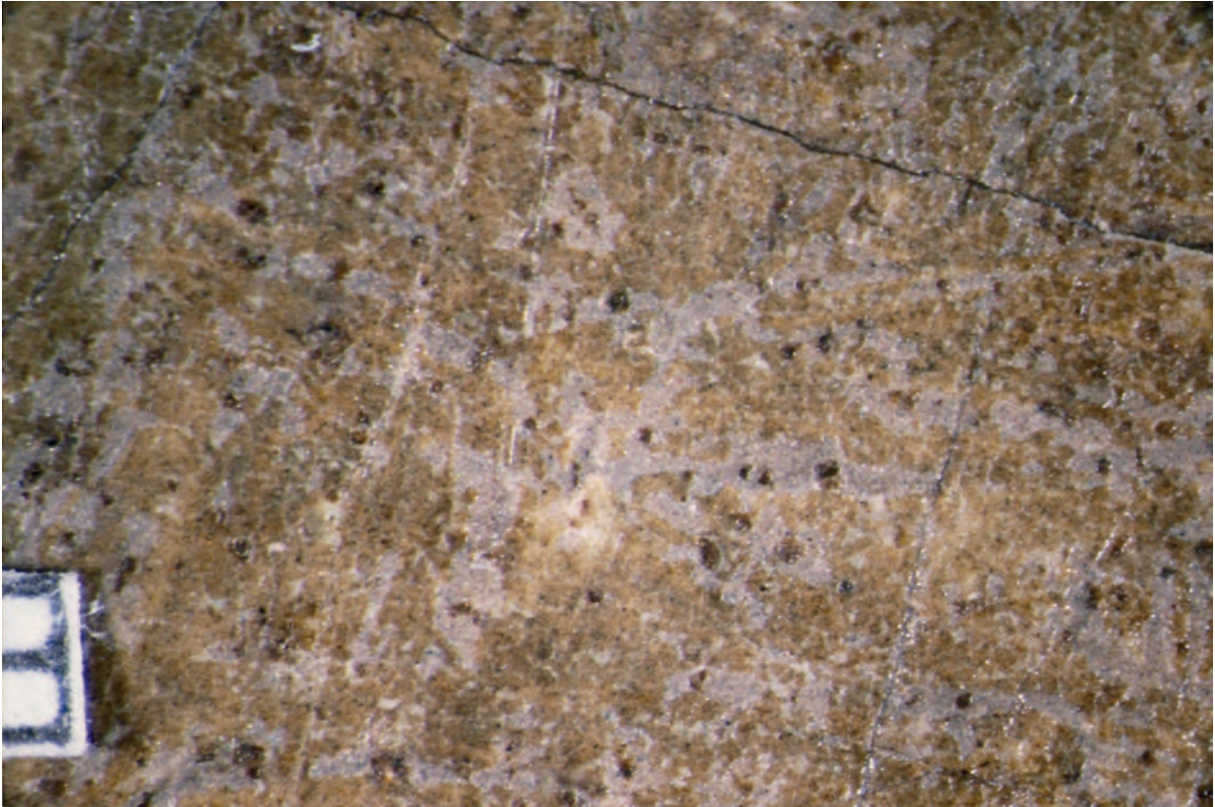


Kat. Nr. 13  
[Foto: Katja Leverenz].



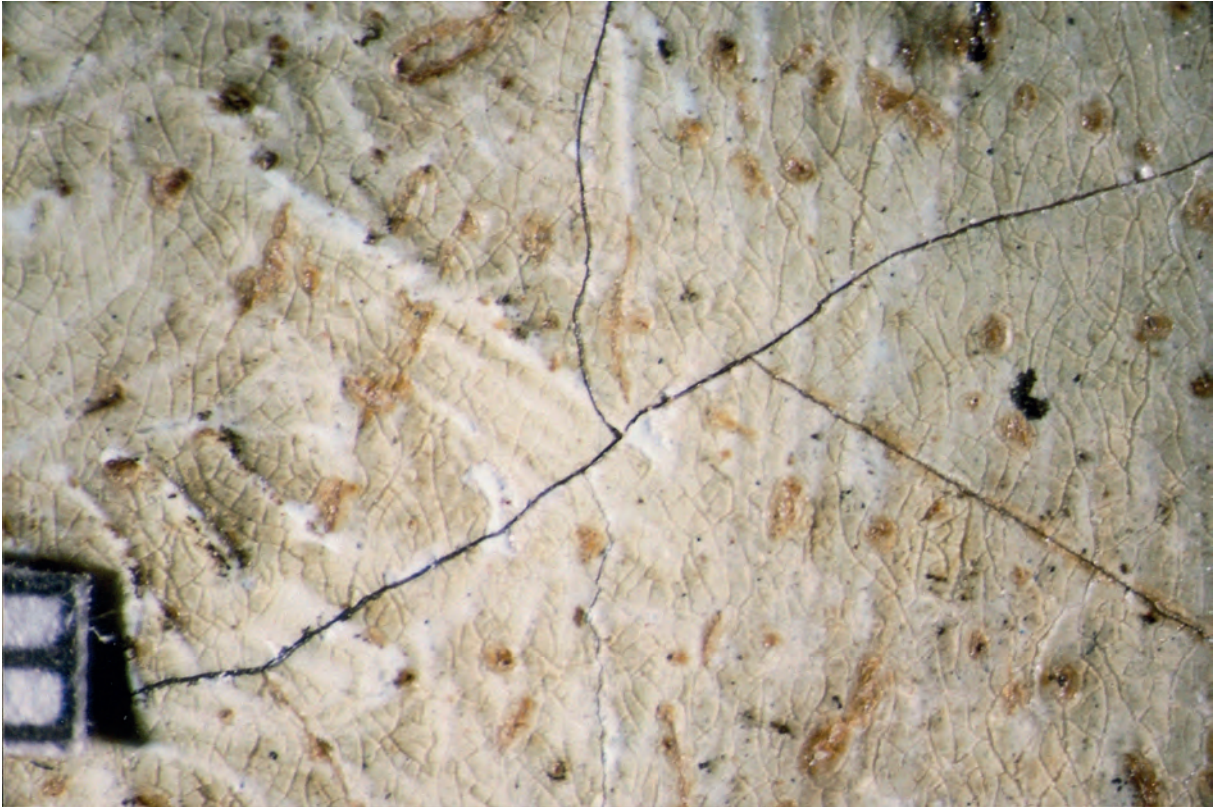


Kat. Nr. 13 Detail 1  
[Foto: Katja Leverenz].



Kat. Nr. 13 Detail 2  
[Foto: Katja Leverenz].





Kat. Nr. 13 Detail 3  
[Foto: Katja Leverenz].

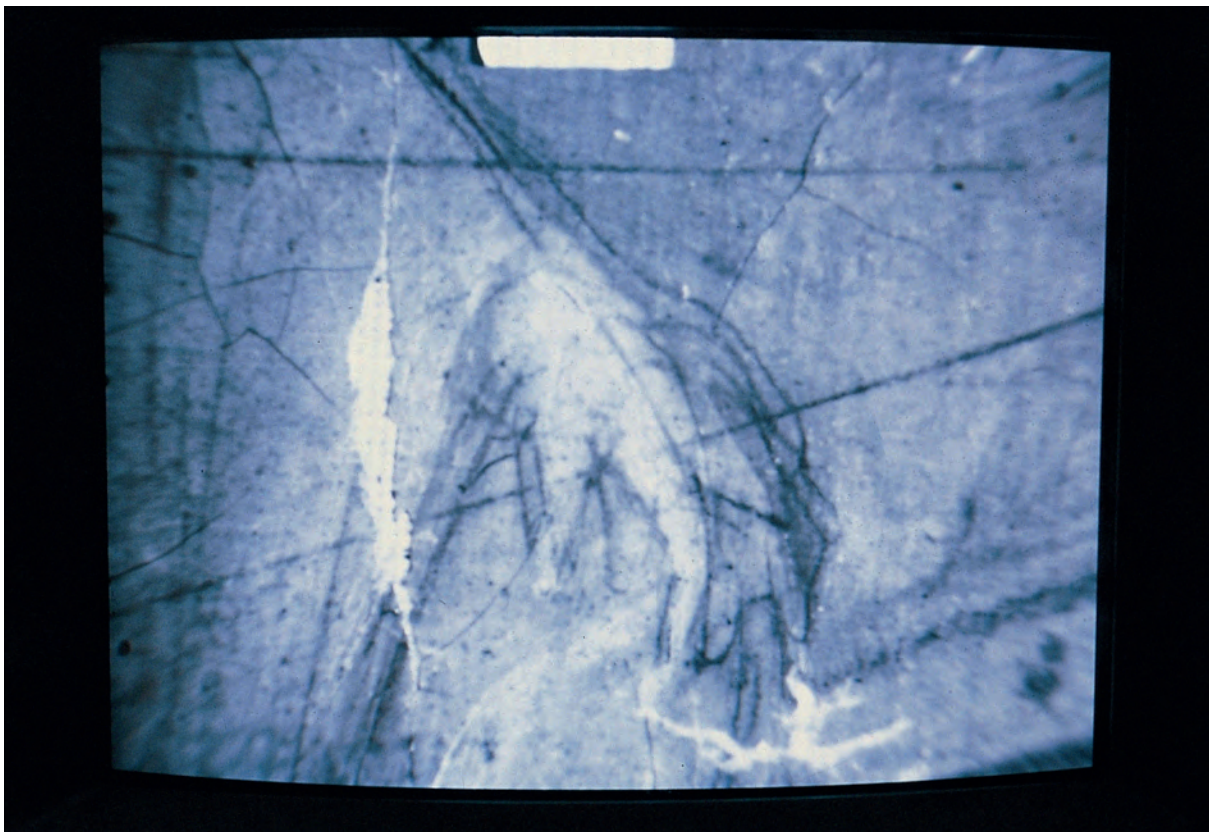


Kat. Nr. 13 Detail 4  
[Foto: Katja Leverenz].





Kat. Nr. 13 Detail 5  
[Foto: Katja Leverenz].



Kat. Nr. 13 Detail 6  
[Foto: Katja Leverenz].



Kat. Nr. 14

[Foto: Wallraf-Richartz-Museum, Köln].





Kat. Nr. 15  
[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 16  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 16 Detail 1  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 16 Detail 2  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 16 Detail 3  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 16 Detail 4  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 16 Detail 5  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 17

[Foto: Schloss Český Krumlov, Krumlov].





Kat. Nr. 18  
[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].





Kat. Nr. 18 Detail 1  
[Foto: Katja Leverenz].





Kat. Nr. 19

[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].



Kat. Nr. 20

[aus: Sattel Bernardini 2006, Abb. 18, S. 79].





Kat. Nr. 20 Abb. 2

[aus: Sattel Bernardini 2006, Abb. 18a, S. 80].



Kat. Nr. 21

[aus: Sattel Bernardini 2006, Abb. 19, S. 80].





Kat. Nr. 22  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 23  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 24

[Foto: Kat. Colección Ibercaja 2001, Kat. Nr. 5, Abb. S. 61].





Kat. Nr. 24 Detail

[Foto: Kat. Colección Ibercaja 2001, Kat. Nr. 5, Abb. S. 61].





Kat. Nr. 25  
[aus: Pisani 2003, S. 441].



Kat. Nr. 26

[Foto: Musée Marmottan Monet, Paris].





Kat. Nr. 27

[Foto: Palazzo Reale, Neapel].



Kat. Nr. 28

[aus: AK Giolli per una Regina 1996, S. 39].





Kat. Nr. 28 Detail 1





Kat. Nr. 28 Abb. 2





Kat. Nr. 29

[Foto: Sotheby's, New York].





Kat. Nr. 30  
[Foto: Phillips, London].



Kat. Nr. 31

[Foto: Museo Teatrale alla Scala, Mailand].





Kat. Nr. 32

[aus: Biermann 1914, Abb. Nr. 713, S. 422].



Kat. Nr. 39

[aus: Biermann 1914, Abb. Nr. 712, S. 422].





Kat. Nr. 41  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 115

[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].





Kat. Nr. 116

[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].





Kat. Nr. 117

[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].





Kat. Nr. 118  
[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].





Kat. Nr. 119

[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].



Kat. Nr. 120

[Foto: Saarland Museum, Saarbrücken].





Kat. Nr. 121

[Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg].



Kat. Nr. 122

[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 123

[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].



Kat. Nr. 124

[Foto: Schlossmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 125

[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 126 recto

[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].



Kat. Nr. 126 verso

[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].



Kat. Nr. 128

[Foto: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt].





Kat. Nr. 129  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 130  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 132  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 132 verso  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 144

[aus: AK Dryander 2006, Tafel P 2, S. 65].

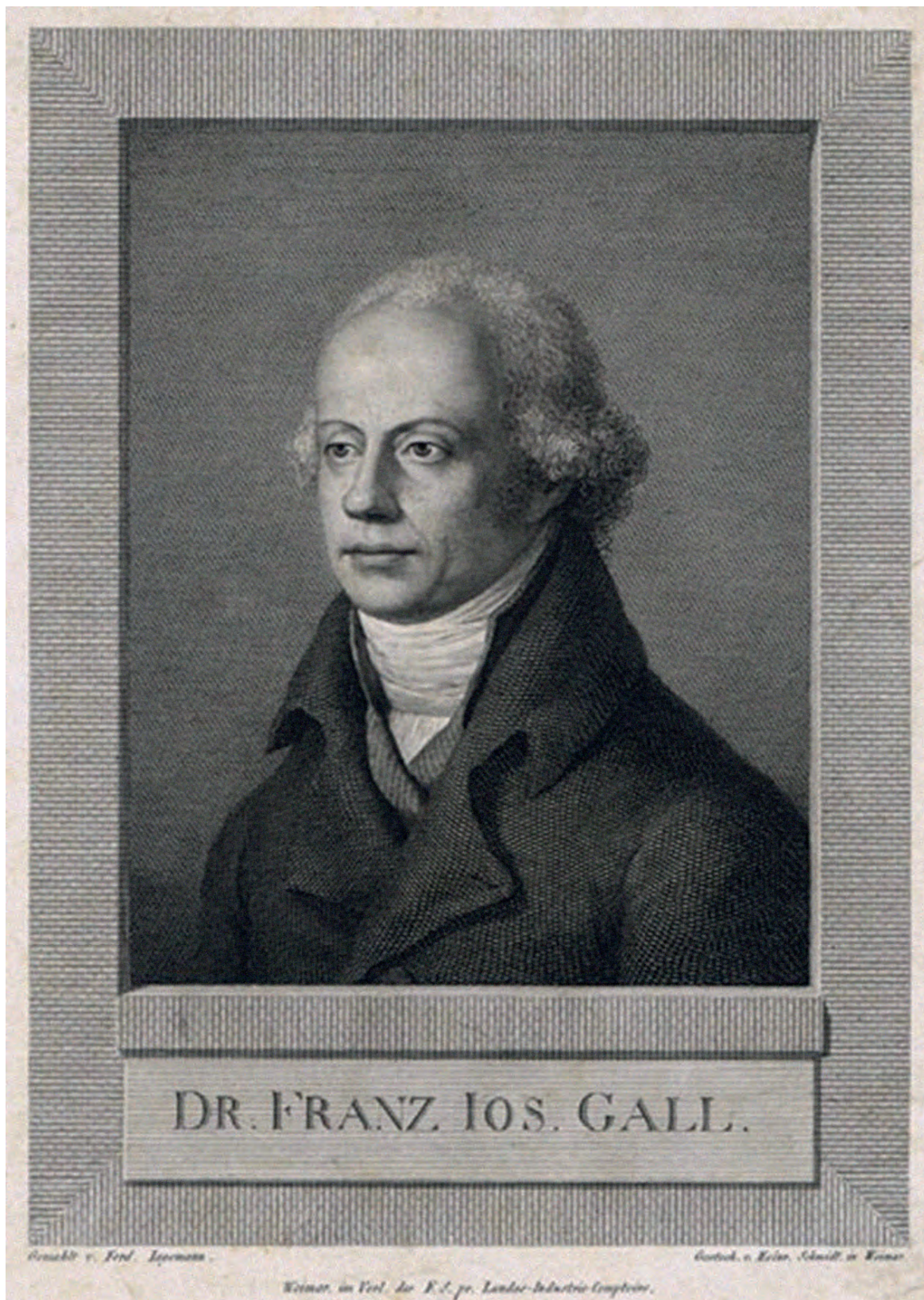




Kat. Nr. 145

[Foto: Biermann 1914, S. XLVIII].





Kat. Nr. 146  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 147

[Foto: National Trust, Ickworth].





Kat. Nr. 147 Abb. 2  
[Foto: National Trust, Ickworth].



Kat. Nr. 148  
[Foto: National Trust, Ickworth].



Kat. Nr. 148 Abb. 2  
[Foto: National Trust, Ickworth].





Kat. Nr. 149  
[Foto: Neumeister, München].



Kat. Nr. 150

[Foto: Reggia di Caserta, Caserta].





Kat. Nr. 151  
[Foto: Neue Pinakothek, München].



Kat. Nr. 153  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 154

[Foto: Kunstsammlungen Weimar, Weimar].





Kat. Nr. 155.a  
[Foto: Hessisches Landesmuseum].





Kat. Nr. 156  
[Foto: Privat].



Kat. Nr. 157.a  
[aus: Sölter 2007, Abb. 14, S. 39].





Kat. Nr. 157.b  
[Foto: Sattel Bernardini, Rom].



Kat. Nr. 158

[Foto: Goethe Museum, Frankfurt a.M.].





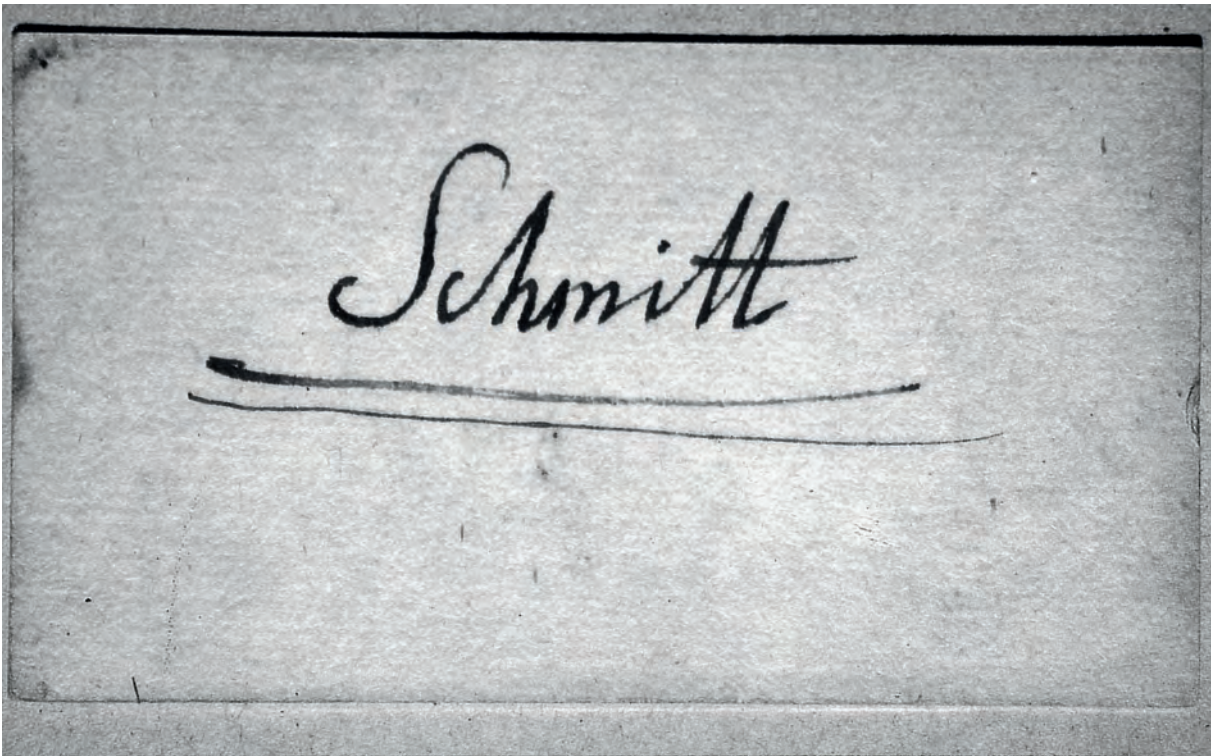
Kat. Nr. 159

[Foto: Goethe Museum, Frankfurt a.M.].



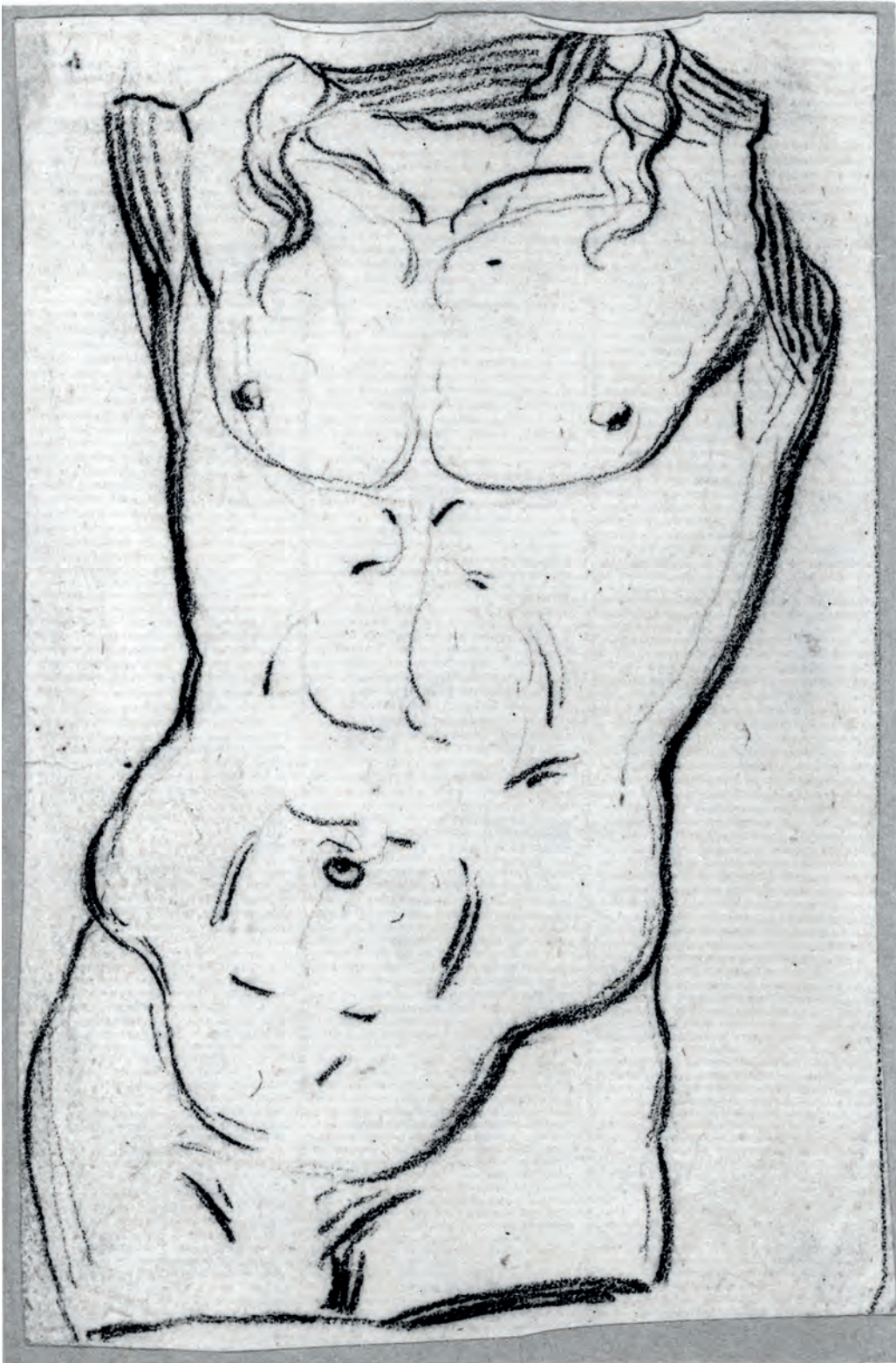
Kat. Nr. 160  
[Foto: Privat].





Kat. Nr. 161

[Foto: Bezirksmuseum Buchen, Buchen].



Kat. Nr. 162

[Foto: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München].





Abb. 1

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Mundstudien, vor 1778, Bleistift auf Papier, 32,3 x 22,7 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung [aus: AK Dryander 2006, S. 26, Abb. 1].

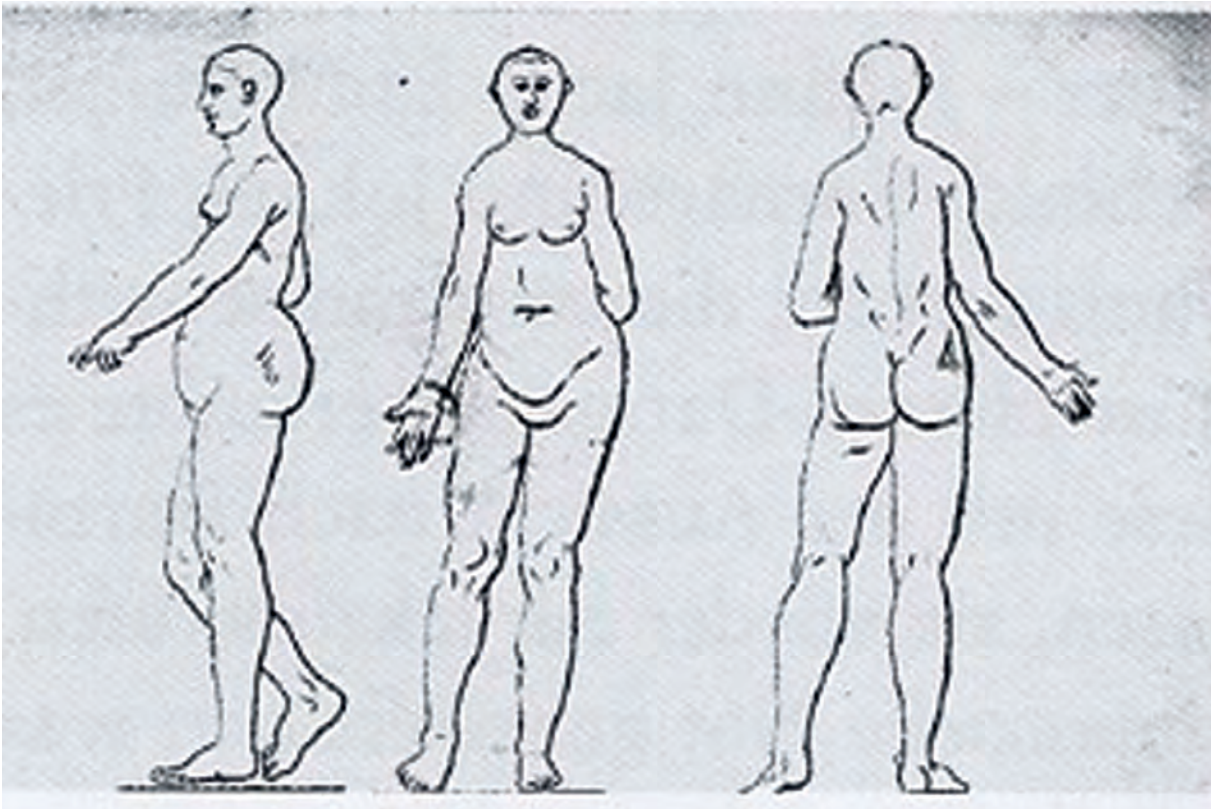


Abb. 2

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Proportionsfiguren (nach Albrecht Dürer?), 1778, Rötrel auf Papier, 21,4 x 35,4 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung  
[aus: AK Dryander 2006, S. 26, Abb. 4].





Abb. 3

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Männlicher Akt mit Muskulatur, vor 1778, Bleistift und Kreide auf Papier, weiß gehöht, 34,4 x 21,9 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung  
[aus: AK Dryander 2006, S. 26, Abb. 2].



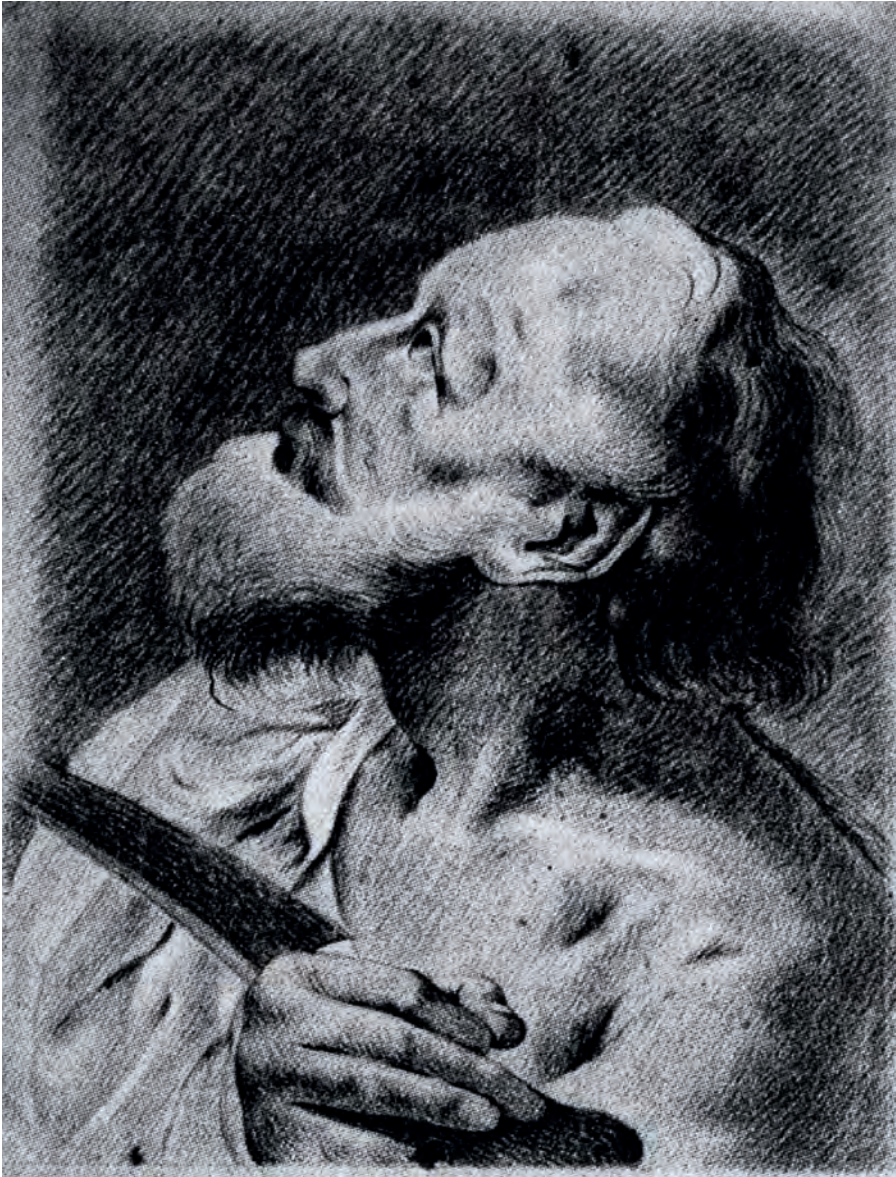


Abb. 4

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Heiliger Bartholomäus (nach Giovanni Battista Piazzetta?), vor 1778, Bleistift auf Papier, 36 x 22,4 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung  
[aus: AK Dryander 2006, S. 26, Abb. 5].





Abb. 5

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Apoll von Belvedere, vor 1778, Bleistift auf Papier, 53,2 x 35,2 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung  
[aus: AK Dryander 2006, S. 26, Abb. 7].



Abb. 6

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Capitulinische Venus Borghese, vor 1778, Bleistift und Kreide auf Papier, weiß gehöht, 34,4 x 21 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung [aus: AK Dryander 2006, S. 26, Abb. 3].





Abb. 7

Friedrich Koch (1771-1832), Porträt Anton von Kleins nach einem Gemälde von Franz Ignaz Oefeles (1721-1797), 1790, Radierung, 21,1 x 17 cm, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen  
[aus: Sölter 2007, S. 19].



Abb. 8

Anton Raphael Mengs (1728-1779), Apollo, Mnemosyne und die neun Musen (Der Parnaß), Fresko, 313 x 580 cm, Rom, Villa Albani-Torlonia, Galerie

[aus: Roettgen 1999, 2003, Bd. 1, Kat. Nr. 304, Farbtaf. XV].





Abb. 9

Johann Caspar Pitz (1756-1795), Tod des Marcus Antonius, Öl auf Pappe, 47 x 67 cm, Saarbrücken, Saarland Museum, Alte Sammlung

[Foto: Historischer Verein für die Saargegend].



Abb. 10

Friedrich Bury (1763-1823), Römischer Malerfreundeskreis um Bury, 1786/87 resp. um 1788,  
Tuschfederzeichnung, 16,3 x 21 cm, Düsseldorf, Goethe-Museum  
[aus: AK Sehnsucht nach dem Süden 2000, S. 58, Kat. Nr. 3.24].





Abb. 11

Jean-Baptiste Wicar (1762-1834), Joseph Bonaparte, König von Neapel, 1808, Öl auf Leinwand, 230 x 176 cm, Versailles, Musée National  
[aus: AK Wicar 2004, S. 57].



Abb. 12

Unbekannter Künstler, Joachim und Caroline Murats Besuch der Akademieausstellung von 1809 in Neapel, 1809, Rom, Collezione Alessandro Di Castro  
[aus: Irollo 2010, Abb. 6a, o. S.].





Abb. 13

Unbekannter Künstler, Details aus Joachim und Caroline Murats Besuch der Akademieausstellung von 1809 in Neapel, 1809, Rom, Collezione Alessandro Di Castro  
[aus: Irollo 2010, Abb. 6b, o. S.].



Abb. 14

Antoine-Jean Gros (1771-1835), Die Einnahme von Capri, um 1812, Öl auf Leinwand, 84 x 140 cm, Paris, Bibliothèque Thiers, Collection Frédéric Masson  
[aus: Gaehtgens 1977, S. 31].





Abb. 15

Antoine-Jean Gros (1771-1835), Schlacht von Abukir (5. Juli 1799), 1807, Öl auf Leinwand, 578 x 968 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon  
[aus: commons.wikimedia.org]



Abb. 16  
Palazzo Genzano Neapel  
[Foto: Privat]



Abb. 17

Benjamin West (1738-1820), Leonidas und Cleombrutus, 1768, Öl auf Leinwand, 138,5 x 185,5 cm, London, Tate Gallery

[aus: Werkverzeichnis West 1986, S. 53, Kat. Nr. 13].





Abb. 18

Gavin Hamilton (1723-1798), Priamos bittet Achill um den Leichnam seines Sohnes, 1765-1772, Öl auf Leinwand, 64,5 x 100 cm, London, Tate Gallery  
[aus: AK Homer in der Kunst 1999, S. 326, Kat. Nr. II.6].



Abb. 19

Jacques-Louis David (1748-1825), Le Serment des Horaces, 1784, Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm, Paris, Musée du Louvre  
[aus: Schnapper 1981, S. 77].





Abb. 20

Angelika Kauffmann (1741-1807), Bacchus entdeckt die von Theseus verlassene Ariadne auf Naxos, 1764, Öl auf Leinwand, 166 x 125 cm, Bregenz, Kunstbesitz der Landeshauptstadt Bregenz [aus: AK Kauffmann 2007, S. 95, Kat. Nr. 33].





Abb. 21

Angelika Kauffmann (1741-1807), Hektor wirft Paris Weichlichkeit vor, 1770, Öl auf Leinwand, 144,5 x 121 cm, Chur, Bündner Kunstmuseum  
[aus: AK Kauffmann 1998, S. 173, Kat. Nr. 59].



Abb. 22

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Goethe in der Campagna, 1786-88, Öl auf Leinwand, 164 x 206 cm, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut  
[aus: Görres 1999, S. 123, Abb. 198].





Abb. 23  
Michelangelo (1475-1564), Tondo Doni, 1504, Durchmesser 120 cm, Tempera auf Holz, Florenz,  
Galleria degli Uffizi  
[aus: Nardini 1985, S. 71].





Abb. 24

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Helena und Menelaos, 1816, Öl auf Leinwand, 272 x 228 cm, Eutin, Stiftung Schloss Eutin  
[aus: Köhn 1999, S. 36, Abb. 20].



Abb. 25

Angelika Kauffmann (1741-1807), Vergil schreibt in Brundisium auf seinem Totenbett sein Epitaph, 1785, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm, Portland (Maine), Privatsammlung  
[aus: AK Kauffmann 1998, S. 386, Kat. Nr. 230].





Abb. 26

Jacques-Louis David (1748-1825), *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789, Öl auf Leinwand, 325 x 425 cm, Paris, Musée national du Louvre  
[aus: Schnapper 1981, S. 91].



Abb. 27

Angelika Kauffman (1741-1807), Cornelia, die Mutter der Gracchen, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts  
[aus: AK Kauffman 1998, S. 381, Kat. Nr. 226].





Abb. 28

Jacques-Louis David (1748-1825), Les Sabines, 1799, Öl auf Leinwand, 385 x 522 cm,  
Paris, Musée du Louvre

[aus: Schnapper 1981, S. 187, Abb. 110].



Abb. 29

Angelika Kauffmann (1741-1807), *Odysseus und Kirke*, 1786, Öl auf Leinwand, 125 x 90 cm, Charlottesville, Collection Bayly Art Museum of the University of Virginia [aus: AK Kauffmann 1998, S. 349, Kat. Nr. 192].





Abb. 30

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Iphigenie erkennt Orest, 1788, Öl auf Leinwand, 153 x 117 cm, Bad Arolsen, Stiftung des Fürstlichen Hauses Waldeck und Pyrmont [aus: AK 3 x Tischbein 2005, S. 117, Kat. Nr. 30].





Abb. 31

Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), Aias und Cassandra, 1802/06, Öl auf Leinwand, 232 x 177 cm, Eutin, Stiftung Schloss Eutin  
[aus: Tischbein 2003, S. 39, Nr. 25].



Abb. 32

Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), *Odysseus und Nausikaa*, 1819, Öl auf Leinwand, 232 x 177 cm, Eutin, Stiftung Schloss Eutin  
[aus: AK Homer-Zimmer 1994, S. 68, Kat. Nr. 8].





Abb. 33

Johann August Nahl d. J. (1752-1825), Orpheus und Eurydike, 1807, Öl auf Leinwand, 144,5 x 112,5 cm, Kassel, Staatliche Museen Kassel  
[aus: Katalog Kassel 2003, S.132, Kat. Nr. 109].



Abb. 34

Jean-Germain Drouais, Marius in Minturnae, 1786, Öl auf Leinwand, 271 x 365 cm,  
Paris, Musée du Louvre

[aus: [en.wikipedia.org/wiki/File: Drouais\\_Marius\\_at\\_Minturnae.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Drouais_Marius_at_Minturnae.jpg)].





Abb. 35

Philipp Friedrich Hetsch, Tod des Konsuls Papirius, eigenhändige Replik der 1786/87 entstandenen großformatigen Fassung (heute verschollen), um 1795, Öl auf Leinwand, 105 x 162 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

[aus: AK Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit 1989, S. 486, Kat. Nr. 368].



Abb. 36

Johann Conrad Seekatz (1719-1768) (Replik), Nächtliche Fasanenjagd des Landgrafen Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt, 1765/68, Öl auf Leinwand, 89,5 x 140 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum [aus: Kat. Darmstadt 1997, S. 201].





Abb. 37

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Porträt Prinzessin Auguste Wilhelmine Maria von Hessen-Darmstadt, Herzogin von Pfalz-Zweibrücken, 1783, Pastell auf Papier, 83 x 74 cm, Privatsammlung, Darmstadt, Leihgabe, Schlossmuseum

[aus: AK Dryander 2006, S. 66, Kat. Nr. Taf. P 3a].





Abb. 38  
Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), Marie Antoinette, Kronberg,  
Privatsammlung der Hessischen Hausstiftung  
[aus: [www.batguano.com/VigeeMAgallery.html](http://www.batguano.com/VigeeMAgallery.html)].



Abb. 39

Christian Ludwig Freiherr von Löwenstern (1702-1754) und Johann Christian Fiedler (1697-1765),  
Ludwig VIII., Landgraf von Hessen-Darmstadt, als Feldherr, um 1743, Öl auf Leinwand, 95,3 x 141 cm,  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum  
[aus: Kat. Darmstadt 1997, S. 117].





Abb. 40

Johann Friedrich Dryander (1756-1812), Bildnis des Herzogs Maximilian Joseph I. von Pfalz-Zweibrücken, der spätere König Maximilian von Bayern, 1785, Pastell auf Papier, 82 x 74 cm, Darmstadt, Privatsammlung, Leihgabe Schlossmuseum Darmstadt  
[aus: AK Dryander 2006, S. 67].

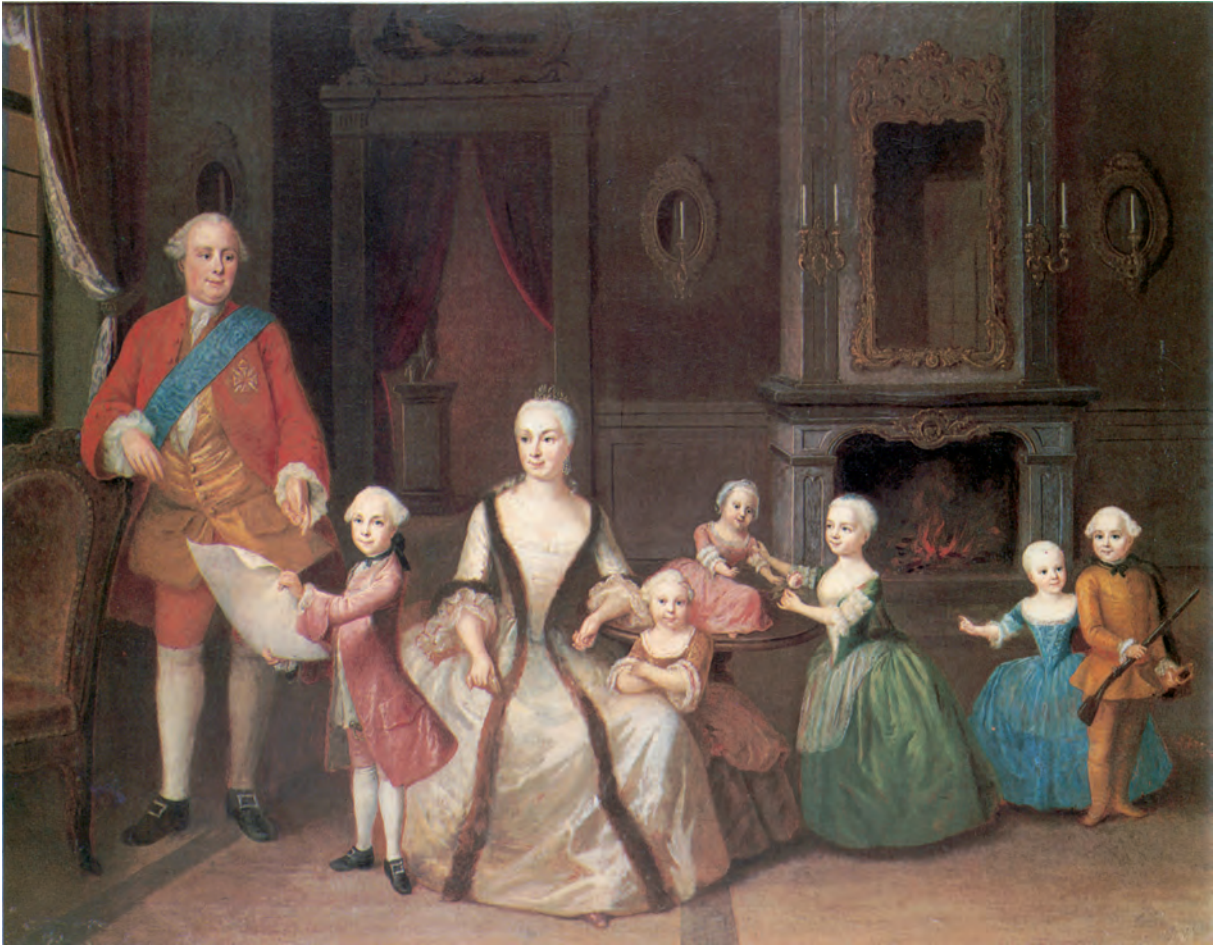


Abb. 41

Johann Christian Fiedler (1697-1765), Familienbild von Prinz Georg Wilhelm von Hessen-Darmstadt, um 1766, Öl auf Leinwand, 94 x 119 cm, Darmstadt, Schlossmuseum  
[aus: Darmstadt 1980, Kat. Nr. 40, Abb. S. 56].



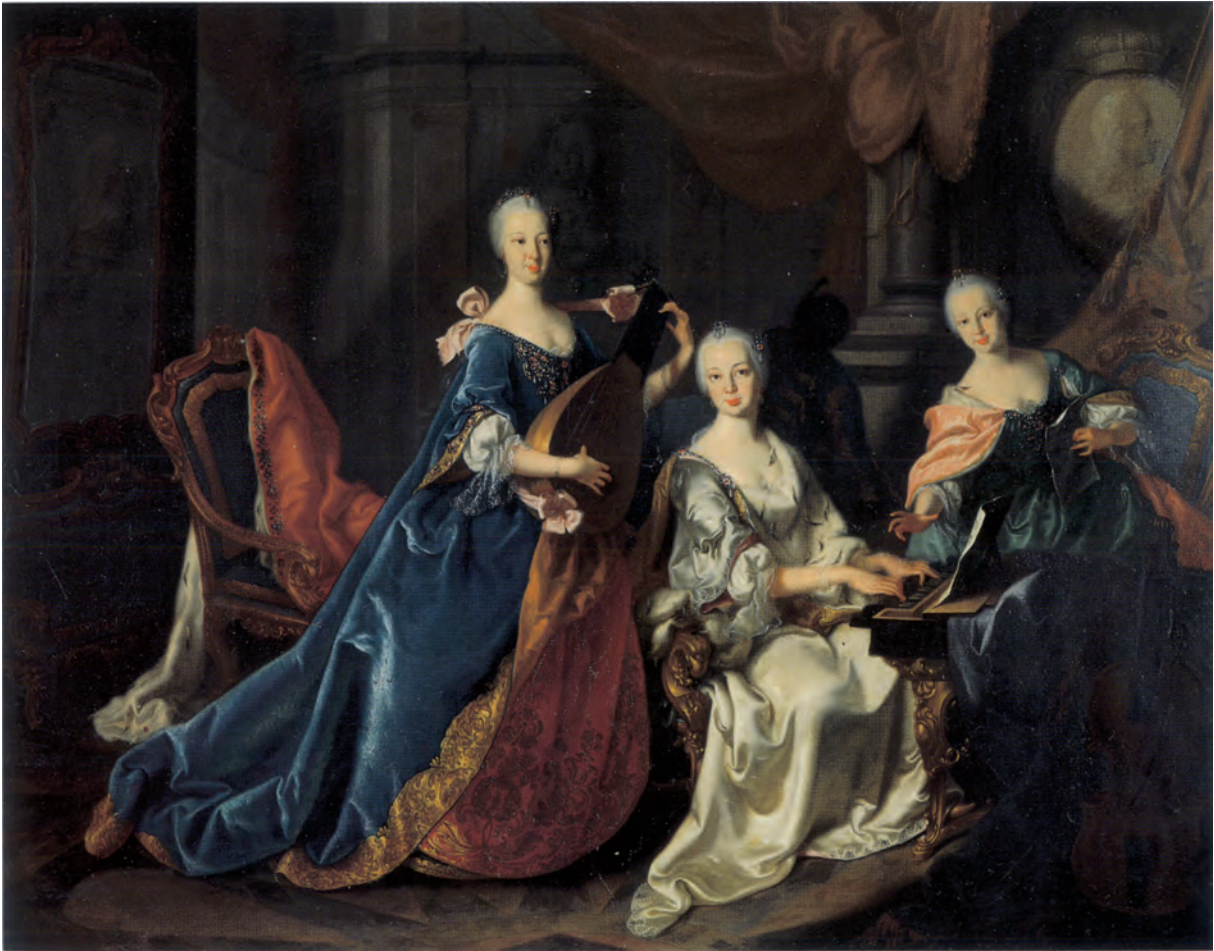


Abb. 42

Jan Philips van der Schlichten (1681-1745), Kurfürstin Elisabetha Auguste und ihre Schwestern beim Musizieren, um 1743/45, Öl auf Birnholz, 40,8 x 52,2 cm, Mannheim, Reiss-Museum  
[aus: AK Lebenslust und Frömmigkeit 1999, Bd. 1. 2., Kat. Nr. 1.3.2., Abb. S. 23].



Abb. 43

Johann Heinrich Knip (1755-1825), Ideallandschaft mit Bacchus und Ariadne, 1790, Feder, schwarze Tusche, braun laviert, 638 x 921 mm, Weimar, Kunstsammlungen  
[aus: Striehl 1998, S. 180, Abb. 204].



Abb. 43 Detail.





Abb. 44

Gruppe von Mann und Frau als Mars und Venus, um 150 n. Chr., Marmor, Höhe 188 cm, Rom, Museo Capitolino

[aus: Belser 1993, Bd. 2, S. 314, Abb. 305].



Abb. 45

Antonio Cavallucci (1751-1798), Il commiato di Ettore da Andromaca (Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee), 1773, Öl auf Leinwand, 171 x 71 cm, Rom, Accademia di S. Luca  
[aus: [www.accademiasanluca.it](http://www.accademiasanluca.it)].



Abb. 46

Gavin Hamilton (1723-1798), Hektors Abschied von Andromache, 1775, Öl auf Leinwand, 315 x 195,6 cm, Glasgow, University of Glasgow  
[aus: Macmillan 1986, S. 33, Nr. 19].





Abb. 47

Nicolas Poussin (1594-1665), Der Tod des Germanicus, 1628, Öl auf Leinwand, 146 x 195 cm,  
Minneapolis, Institute of Arts  
[aus: Wright 1989, S. 25, Kat. Nr. 26].





Abb. 48  
Domenico Cunego (1727-1794) nach Gavin Hamilton, Andromache beweint den Leichnam Hektors,  
1764, Kupferstich, Privatsammlung  
[aus: Macmillan 1986, S. 35, Abb. 23].



Abb. 49

Domenico Cunego (1727-1794) nach Gavin Hamilton, Achill beklagt den Tod des Patroklos, 1767, Kupferstich, Stuttgart, Grafische Sammlung der Staatsgalerie  
[aus: AK Homer in der Kunst 1999, S. 63, Kat. Nr. II. 3].



Abb. 50

Claude Lorrain (1600-1682), Landschaft mit der Anbetung des Goldenen Kalbes, 1653, Öl auf Leinwand, 142 x 248 cm, Kunsthalle Karlsruhe  
[aus: [www.malerei-meisterwerke.de](http://www.malerei-meisterwerke.de)].





Abb. 51

Claude Lorrain (1600-1682), Ansicht von Delphi mit einer Prozession, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj

[aus: Roethlisberger 1975, Kat. Nr. 187, Tafel XXV o. S.].



Abb. 52

Antinous, Römisches Marmorrelief, 2. Jahrhundert n. Chr., Höhe 102, Rom, Villa Albani  
[aus: Tutsch 1995, o. S., Abb. 8].



Abb. 53

Orestes-Sarkophag, um 140-150 n. Chr., L 218 x H 44 x T 59 cm, München,  
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek  
[aus: Bielfeldt 2005, Kat. Nr. II.1, S. 340, Taf. 18].





Abb. 54

Jacques-Louis David (1748-1825), Der Schmerz und die Klage der Andromache über den Tod Hektors, 1782, Öl auf Leinwand, 275 x 203 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Leihgabe im Louvre  
[aus: Lee 1999, S. 56].





Abb. 55

Domenichino (1581-1641), Diana und Callisto im Bade, Rom, Galleria Farnese  
[aus: Marzik 1986, S. 55].



*See von Nemi!*

Abb. 56

Johann Christian Reinhart (1761-1847), See von Nemi, 1809, Radierung, 12,6 x 16,7 cm,  
München, Staatliche Graphische Sammlung  
[aus: Almanach aus Rom 1810 (1984), o. S].



Abb. 57

Joseph Wright gen. Wright of Derby (1734-1797), Nemisee im Abendlicht, um 1790, Öl auf Leinwand, 105 x 128 cm, Paris, Musée du Louvre

[aus: AK Im Lichte Lorrains 1983, S. 209, Kat. Nr. 137].





Abb. 58

Carlo Labruzzi (1748-1817), Hirtenlandschaft (Albanersee), 1777, Öl auf Holz, 28 x 40 cm, Privatbesitz  
[aus: AK Im Lichte von Lorrain 1983, S. 170, Kat. Nr. 103].



Abb. 59

Johann Christian Reinhart (1761-1847), Castel Gandolfo, 1792, München,  
Staatliche Graphische Sammlung  
[aus: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 160, Abb. 3].





Abb. 60

Jakob Philipp Hackert (1737-1807), Blick auf den Albanersee, 1800, Düsseldorf,  
Stiftung museum kunst palast, Gemäldegalerie  
[aus: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 161, Abb. 4].



Abb. 61

Claude Lorrain (1600-1682), *Il Molino* (Hochzeit von Isaak und Rebekka), 1648, 149 x 197 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj

[aus: AK Italienbilder der Goethezeit 2005, S. 85, Abb. 1].





Abb. 62

Jean Baptiste Regnault (1754-1829), *Der Tod der Cleopatra*, 1792, Öl auf Leinwand, 64 x 80 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum (Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf)  
[aus: *Triumph und Tod des Helden* 1987, S. 255, Kat. Nr. 49].



Abb. 63  
 Umrisszeichnung nach einer Gemme  
 [aus: Real Museo Borbonico, Neapel 1857, Bd. 16, Taf. 12].





Abb. 64

Johann Caspar Pitz (1756-1795), Mars und Venus von den Göttern überrascht, 1786, Öl auf Leinwand, 155,7 x 231 cm, München, Pinakothek  
[aus: Lammel 1986, Abb. 82, o. S.].



Abb. 65  
Antonio Calliano (1785-1824), Porträt Joachim Murat, um 1813, Öl auf Leinwand,  
130 x 95 cm, Caserta, Palazzo Reale  
[aus: AK Civiltà dell'Ottocento 1997, S. 448, Kat. Nr. 17.19].





Abb. 66

William Wynne Ryland (1733-1783) nach Angelika Kauffmann (1741-1807),  
 Die trauernde Frau an der Urne – Erinnerung an den Tod der Tochter des  
 General Stanwick, 1767, gestochen 1774  
 [aus: Baumgärtel 1998, S. 415, Kat. Nr. 254].





**FORTITUDE.**  
*TO HER IMPERIAL MAJESTY*  
 This Plate is  
*By the most Excellent Academy of Painters*  
 and Sculptors of the Imperial Academy of Arts, in the City of Vienna, presented to the Imperial Majesty, in the Year 1777.



**OF HER MAJESTY.**  
*respectfully intended*  
 and presented to the Imperial Majesty, in the Year 1777.

Abb. 67  
 Gabriel Skorodomoff (1748-1792) nach Angelika Kauffmann (1741-1807), Die Stärke – Fortitude, 1777,  
 Punktiermanier in Rot, ca. 3,5 x 3,05 cm, Tondo, Schwarzenberg, Gemeindemuseum  
 [aus: AK Kauffmann 1998, S. 275, Kat. Nr. 143].





SAPPHO, inspired by Love, composes an Ode to VENUS.

Abb. 68

G. S. und I. G. Facius nach Angelika Kauffmann, Sappho, 1778, Düsseldorf, Graphische Sammlung, Kunstmuseum

[aus: AK Kauffmann 1998, S. 245, Abb. 127].





Abb. 69

Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722-1789), Zwei Prinzessinnen, 62,0 x 78,5 cm,  
Sammlung Großherzog von Hessen  
[aus: Biermann 1914, S. 461, Abb. 777].



Abb. 70

Alexander Macco (1767-1849), Porträt der Enkel Korf, 1792, Öl auf Leinwand, Bamberg, Residenz  
[Foto: Graf von Pfeil].





Abb. 71

Petro Saja (1779-1833), Lebendig begrabende Vestalin, 1803, Öl auf Leinwand, 127 x 225 cm, Caserta, Palazzo Reale

[aus: AK Civiltà dell'Ottocento 1997, Bd. 1, S. 433, Kat. Nr. 17.1].



Abb. 72

Pierre-Nazisse Guérin (1774-1833), Die Rückkehr des Markus Sextus, 1799, Öl auf Leinwand, 217 x 244 cm, Paris, Musée du Louvre  
[Foto: Privat].





Abb. 73

Unbekannter Künstler, Porträt der Merck'schen Kinder, Carl Anton und Adelheid Merck, um 1783, Bleistift und Wasserfarben, 37 x 40,7 cm, Darmstadt, Firmenarchiv Merck [aus: Darmstadt 1980, Kat. Nr. 85, Abb. S. 61].



Abb. 74

Franz Ludwig Catel (1778-1856), Mönch in einer Landschaft, Öl auf Leinwand, 99,7 x 149,9 cm, unbekannter Besitz  
[Foto: artprice.image].





Abb. 75

William Wynne Ryland (1733-1783) nach Angelika Kauffmann (1741-1807), *Perseverance* (Penelope am Webstuhl), 1777, Rötelstich, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Graphische Sammlung [aus: *AK Homer in der Kunst* 1999, S. 149, Kat. Nr. V.5].



